



العدد ١٨

يناير - فبراير - مارس

١٩٨٧

الثمن ١٠٠ قرش

الفنون الشعبية

الهيئة المصرية العامة للكتاب



العدد الثامن عشر

يناير – فبراير – مارس ١٩٨٧

الفهرس

● الرسوم التوضيحية للفنان :
محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :
- **وداد حامد طلبة**
- **أنور عبد العزيز مطر**
- **محمد حسين هـلال**

● صور الغلاف مهداة من المهندس
اسماعيل السيد
رئيس مجلس ادارة شركة ايتال جروب .
اختيار وتصوير : **وداد حامد طلبة**

١ – سيدة من بدو الساحل الشمالى الغربى ترتدى غطاء الرأس « عصبة » ويزين الأنف « شناف » . (١٩٨٢)

٢ – سيدة من بدو شمال ســيناء ، ترتدى الثوب التقليدى بتطريزه المتميز وتتزين بالحلى الشعبية الشــائعة فى المنطقة . (١٩٨٢) .

هذه المجلة

بقلم : الدكتور سمير سرحان

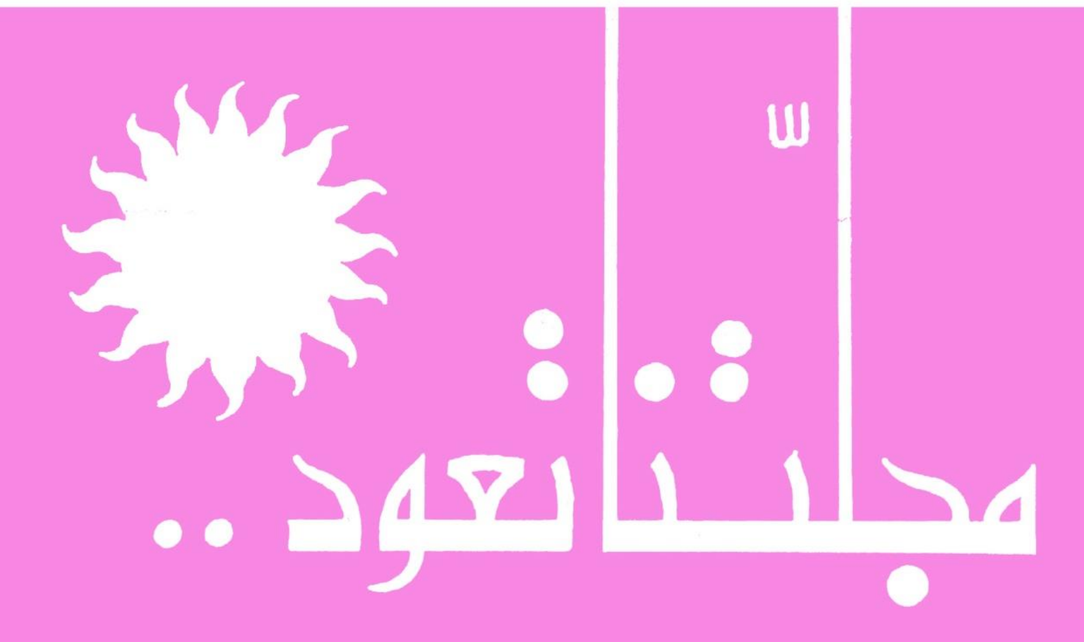
تعود للصدور – بهذا العدد – احدى المجلات الثقافية ذات المستوى الرفيع ، وهى بهذه العودة ، تستأنف دورها الرائد فى التعريف بالمأثورات الشعبية ، والتأكيد على أهميتها فى ثقافتنا المعاصرة ٠

وليس من قبيل المصادفة أن يصدر هذا العدد أيضا فى يناير ١٩٨٧ ، فقد صدر العدد الأول من المجلة فى يناير ١٩٦٥ ٠ وهيئة الكتاب ، وهى تعيد اصدار هذه المجلة ، انما تتابع سياستها التى استنتها من أجل ابراز الوجه المشرق للثقافة المصرية العربية ، لتنضم هذه المجلة الى بقية المجلات المتميزة التى تصدرها الهيئة من أجل تحقيق هذه السياسة ، ولتكون احدى الهدايا التى تقدمها الهيئة للثقافة والمثقفين مع مطلع العام الجديد ٠

لقد أثمرت هذه المجلة فى الفترة الأولى لصدورها جيلا من المتخصصين فى المأثورات الشعبية على الصعيد العربى كله ؛ ولذلك كان حرصنا على أن تتواصل المجلة الجديدة ، فى شكلها وأسلوب عرض موادها مع ما كانت تنتهجه من خطة سابقة للكشف عن مقومات المأثورات الشعبية المصرية والعربية وخصائصها ٠ ولا يعنى ذلك بالطبع انكار الجهود العالمية فى هذا المجال ، ومن هنا كان تأكيدنا لدور هذه المجلة فى تحقيق الاتصال والتواصل الحضارى مع الثقافات المختلفة والتعريف بها ، ايمانا منا بأهمية هذا الاتصال الحضارى فى عالمنا المعاصر ٠ كما أن من أهداف هذه المجلة الى جانب نشر الدراسات العلمية المتخصصة ، أن تقدم خدمة جليلة أخرى للدارسين والمبدعين بأن تنشر نصوصا موثقة توثيقا علميا ، لكى تكون بين أيديهم ، ومن ثم يتحقق أحد الأهداف التى تقوم هذه المجلة على تحقيقها ، ويتكامل دورها فى اثراء ثقافتنا العربية المعاصرة ٠

ولسوف يكون التفاف القراء حول هذه المجلة دافعا للقائمين على أمرها من أجل تحقيق الأهداف التى تعود المجلة لتنهض بها ، وتقديم خدمة ثقافية متميزة يحتاجها مجتمعنا فى سعيه لتأكيد ذاته ، ومواصلة مسيرته التى لم تنقطع عبر التاريخ من أجل البناء ٠٠ بناء الانسان وخيره ورفاهيته وتقدمه ٠

د. سمير سرحان



بقلم: الدكتور عبد الحميد يونس

لم نعد فى حاجة الى التعريف بالتراث الشعبى وجمعه وتصنيفه ودراسته ، ذلك لأن الثقافة ، بالمفهوم العام هى القوام الانسانى للفرد والجماعة · ومن هنا ظهرت مجلة الفنون الشعبية ، التى صدر العدد الأول منها فى يناير سنة ١٩٦٥ · وقامت برسالتها الايجابية ، لتكون حلقة بارزة من حلقات حياتنا الفكرية والفنية · وأسهم فى تحريرها الكثيرون من المتخصصين والمحبين للتراث الشعبى · واصبحت هذه المجلة بمثابة القلب النابض بحياة المجتمع العربى ، بصفة عامة ، والمجتمع المصرى بصفة خاصة · وتعد هذه المجلة رائدة فى مجال الفنون الشعبية · وهى التى تفخر بأنها دعت الى انشاء معهد للفنون الشعبية ، الذى يحقق الدراسة ويؤصلها ، ويعد الأجيال المتعاقبة للكشف عن معالم تراثنا الشعبى الأصيل ·

وكل الدارسين لتراثنا الشعبى يذكرون مدى الاهتمام بهذه المجلة ، والاقبال عليها ، والافادة منها · وهى الحقيقة التى تسجلها الرسائل المتعددة ،التى ظلت تصل الى هيئة تحريرها من القراء والدارسين فى مختلف بقاع العالم · وانا من ناحيتى اسجل ان متخصصين كثيرين ظلوا يبعثون الى باعتبارى من الذين يسهمون فى تحرير المجلة ، وان بعض هذه الرسائل كانت ترد الى حتى بعد ان توقفت المجلة عن الصدور ·

واتسع مجال الاهتمام بالتراث الشعبى فى عالمنا العربى ، فأنشئت مراكز لدراسة هذا التراث فى العديد من البلاد العربية . وأعانت هذه المبادرة الواقعية الحية على استكمال الدراسات الانسانية ، ووضع التراث الشعبى فى مكانه الجدير به من هذه الدراسات .

وظهرت مجلات متخصصة أيضا فى ربوع مختلفة من الوطن العربى الكبير ، نذكر منها مجلات « التراث الشعبى » فى العراق « والفنون الشعبية » فى الأردن « والمأثورات الشعبية » فى قطر .

ومن أبرز وظائف مجلتنا هذه أنها تسجل أو تلخص الدراسات الميدانية ، التى ينهض بها الفريق المتخصص فى جوانب مختلفة من التراث الشعبى ، كالعادات والتقاليد والآداب والفنون الشعبية ، وابراز الوثائق أو الصور الخاصة بملامح مجتمع له مقوماته وخصائصه .

ثم ان هناك تلخيصا وافيا للمقالات والدراسات باللغة الانجليزية لكى يستطيع الدارسون غير العرب الاطلاع على هذا الجهد العلمى والفنى ، وهو ما يثمر ، فى الوقت نفسه ، دراسات مقارنة ، تعين على الكشف عن الأصالة ، من ناحية ، وعن وجوه التأثر والتأثير ، بين مختلف البيئات ، من ناحية أخرى .

وظلت الحاجة الى صدور هذه المجلة قوية ومؤثرة ، لأن الرأى العام الفكرى ، استمر يحس بالحاجة الى مواصلة التعبير عن وجدانه الشعبى ، وهو اليوم يعيد اصدار هذه المجلة ، لتكون استعادة لهذا الجهاز ، الذى لا يمكن أن يستغنى عنه ، بعد أن اعترفنا بأن التراث الشعبى هو الجانب الأكبر من ثقافتنا العريقة المتواصلة .

ومجلة الفنون الشعبية ، اذ تعود الى الصدور ، تؤكد قيمة تراثنا الشعبى ، وتعمل فى الوقت نفسه على تحقيق الخطوات الايجابية فى الكشف عنه ، وجمعه وتصنيفه ودراسته ، الى جانب تقديمه الى المتعلمين الذين كانوا يجهلونه ، أو يستعلون عليه . واننى لأشعر بالسعادة الغامرة فى هذه اللحظات ، التى أتيح لى فيها أن أسجل عودة هذه المجلة الى الصدور ، ونهوضها برسالتها الايجابية ، فى حياتنا الثقافية . وحسبى أن أحس ، فى الوقت نفسه ، بغبطة المتخصصين فى التراث الشعبى بخاصة ، والمشغوفين به ، والمبدعين من الفنانين والأدباء الذين يستلهمون هذا التراث ، بعامة . ومن حقهم أن يسجلوا فى هذه المجلة ثمرات أبحاثهم ، ونتاج قرائحهم ، الى جانب ابراز الشواهد والوثائق التى تعرض ملامح الوجدان الشعبى فى مختلف بيئاته ومراحله .

وسأجد من ناحيتى الفرصة المتاحة لكى أواصل جهدى فى هذا المجال ، الذى أعيش به وله .

هذا العدد

يأتى هذا العدد من مجلة الفنون الشـــعبية ، بعد غيبة . لتستأنف المجلة ، دورها الرائد فى تأصيل الاهتمام العلمى بمأثوراتنا الشعبية ، جمعا ، وتصنيفا ، ودراسة ، واستلهاما ، وابداعا ٠

ولعله مما يسعد الذين تابعوا هذه المجلة منذ بدايتها ، أن كثيرا مما دعت اليه قد تحقق على الصعيدين المصرى والعربى . فقد دعت المجلة على لسان أستاذنا الجليل الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس الى انشاء المعهد العالى للفنون الشعبية، فى اطار أكاديمية الفنون ، ليقوم بدوره فى التأصيل والبحث العلمى من ناحية ، وفى اعداد المتخصصين الذين ينهضون بجمع المأثورات الشعبية ودراستها من ناحية أخرى ، وقد أنشىء المعهد العالى للفنون الشعبية عام ١٩٨١ ٠

ودعت هذه المجلة الى الاهتمام بدراسات المأثورات الشعبية على مستوى الجامعات العربية ، ذلك أن معظم هذه الجامعات ــ فيما عدا جامعتى القاهرة وعين شمس ــ لم تكن قد اعترفت بعد بأهمية هذه الدراسات ٠ ولعله مما يبهج النفس ، ويسعد العقل ، أن تنتشر دراسات المأثورات الشـــعبية فى كل الجامعات العربية تقريبا ، وأن تحظى بالاحترام اللائق بها ٠

كما دعت المجلة أيضا الى انشاء مركز عربى قومى للمأثورات العربيـــة ومراكز محلية ، وقد تحقق انشاء كثير من المراكز المحلية فى معظم الأقطار العربية . كما ظهرت نواة لمركز عربى يضم سبع دول عربية ، هو مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية، (ومقره الدوحة ــ قطر) ، وهو يسعى لأن يحقق هذا الهدف الكبير الذى دعت اليـــه المجلة ٠

ولا يمكن أن يتجاهل المهتمون بالمأثورات الشعبية ، ريادة هذه المجلة بين المجلات المتخصصة ، وهو ما كان له أثره فى استمرار اصدار مجلة التراث الشعبى العراقية، وظهور مجلة الفنون الشعبية الأردنية (توقفت الآن عن الصدور) ثم مجلة المأثورات الشعبية التى تصدر عن مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية ٠ كما لا يمكن أن ينكر أثر هذه المجلة ، فى أن تولى المجلات العربية ذات المستوى الرفيع جانبـــا من

اهتمامها – فى فترة توقف المجلة – للدراسات الخاصة بالمأثورات الشعبية ، ونخص بالذكر مجلة عالم الفكر (الكويت) التى خصصت عدة أعداد لتناول قضايا المأثورات الشعبية العربية ٠

لقد تحقق كل ذلك خلال السنوات العشر الأخيرة ، والمجلة متوقفة عن الصدور ، ولكن البذرة الطيبة فى الأرض الطيبة ، تبقى ، وتزهر ، وتثمر ، ما ينفع الناس ٠٠ ومن هنا كان حرصنا على أن يكون هذا العدد هو العدد الثامن عشر ، فنحن لا نبدأ من فراغ ، وبذلك تتحقق روح المأثورات الشعبية لهذا الشعب العريق التى تدعو اليه التواصل والتكامل ٠

ويحتوى هذا العدد عدة دراسات متنوعة ، تلتقى كلها حول المأثورات الشعبية وقضاياها بطبيعة الحال ، ولقد حرصنا فى هذا العدد الصعب – لكثرة ما قدم لنا من دراسات متميزة – أن نقدم بعض الأساتذة الذين نعتز بهم ، والذين كسبتهم المأثورات الشعبية الى جانبها ، فأصبحوا أكثر حماسا لها ، واهتماما بها من وجهة نظر التخصصات العلمية التى يصدرون عنها ٠

فالأستاذ الدكتور قاسم عبده قاسم أستاذ متميز متخصص فى الدراسات التاريخية ومهتم بالتاريخ الاجتماعى ، وتاريخ الناس العاديين ، ومن هنا جاء اهتمامه بالمأثورات الشعبية ، وخاصة السير الشعبية التى يضعها فى مصاف الوثائق التاريخية التى يعتمد عليها المؤرخ ، والتى اتفق المتخصصون على صحة الاعتماد عليها ٠ وهو يقف عند سيرة الظاهر بيبرس ، لينظر فى الشخصيات التاريخية التى حفلت بها السيرة ، وكيف قدمها الفنان الشعبى ، بما يخدم الهدف الاجتماعى والثقافى للسيرة ، ويبرز دور الانسان المصرى العادى الذى أهمله المؤرخون٠ ومن الشخصيات التاريخية التى تناولتها السيرة « صلاح الدين الأيوبى » الذى تصرف الفنان الشعبى بحرية كاملة تجاهه ، وتجاه الوقائع التاريخية التى ارتبطت به ، وكذلك « شجرة الدر » التى صورها الخيال الشعبى على نحو يكاد يختلف تماما عما سجله المؤرخون عنها ٠ ووقف الدكتور قاسم عند شخصية الملك الصالح نجم الدين أيوب » ورأى أن السيرة اعتنت به عناية خاصة ،وأنه أقرب الشخصيات التى حفلت بها السيرة ، الى الصورة التاريخية ٠ أما « عز الدين أيبك» فقد اتخذت منه السيرة موقفا عدائيا ، لما رآه الفنان الشعبى فيه من عدوانية وانتهازية بالاضافة الى وقوفه ضد الظاهر بيبرس ٠ ويخلص الدكتور قاسم الى عدة حقائق مهمة، أولها التأكيد على أن الفنان الشعبى ليس مؤرخا ، وانما هو يوظف الأسماء والأماكن والأحداث التاريخية لخدمة هدفه الفنى فحسب وثانيها أن البناء الفنى للبطل فى المفهوم الشعبى يكتسب أهمية خاصة حين يكون البعد الدينى العاطفى من أبرز أبعاد الشخصية وثانيها أن السيرة تحتفى بالشخصيات التاريخية التى لعبت دورا لصالح الناس ، واتخذت موقفا عدائيا ضد من عملوا على الاضرار بالمصالح العامة ٠

وتأتى دراسة **الدكتور شوقى عبد القوى** لتمزج بين تخصصه فى التاريخ وفى المأثورات الشعبية ، ولتقدم لنا جانبا من تراثنا الشعبى الذى يتمثل فى احتفالات المصريين بأعيادهم ومناسباتهم العامة والخاصة فى الفترة التى تسبق دخول العثمانيين ٠

ويشير الدكتور شوقى فى دراسته الى مشاركة المصريين بجميع طوائفهم فى الاحتفال بمختلف الأعياد ، والمناسبات ، كعيد الشهيد لدى المسيحيين ، وعيد النيروز ، ويصف المهرجان الكبير الذى يصاحبه والشكل التمثيلى الهزلى الذى يقوم به « أمير النيروز »٠

كما يقف عند الاحتفال بوفاء النيل ، وكذلك الاحتفال بموسم الحج ودوران المحمل فى شوارع القاهرة ، وبقدوم شهر رمضان وغير ذلك من مواسم وأعياد ، لعل أهمها بالطبع عيدا الفطر والأضحى ، والاحتفال بمولد النبى صلى الله عليه وسلم ، وما يصحبه من مظاهر ، ما زال الكثير منها باقيا الى الآن ٠

أما الدراسة الثالثة للأستاذ **الدكتور أحمد عتمان** وهو أستاذ متخصص فى الدراسات اليونانية واللاتينية ، فهى تضيف بعدا جديدا الى هذا النوع من الدراسات ، اذ يتناول الدكتور عتمان فى دراسته حول « التقنية الشفوية للمنشد الملحمى » قضية الأداء فى الآداب القديمة ، حيث كانت هذه الآداب فى مجملها تنقل شفاها ٠ وهو يقدم مجموعة من الأدلة الواضحة تؤكد هذه الشفاهية من خلال تحليله للغة ملحمتى هوميروس الشهيرتين الالياذة والأوديسة ، وأسلوبهما ٠ ويذهب الى أن المصادر القديمة تثبت أن هذه الآداب تنبع من عدة مصادر مما يوضح بجلاء أنها تمثل نهرا ثريا متدفقا ذا روافد عدة ، ظلت تصب فيه ، وتثريه حقبة طويلة من الزمن ٠ واهتم الدكتور عتمان بعناصر الأداء فى الملحمتين الشهيرتين وهى ، النص والراوى والجمهور ، ليقدم صورة واضحة لعلاقات هذه العناصر ببعضها البعض ، ومدى فاعليتها ، وأثرها على صياغة النص ، كما قارن ذلك بالروايات الشفاهية فى بعض المجتمعات الأفريقية ، لكى يقدم لنا صورة لثقافة شفاهية ، تقرب الى أذهاننا صورة المجتمع الهوميرى فى اليونان القديمة ٠

وتأتى دراسة **الدكتور نصر أبو زيد** عن « **الفوازير وظيفتها وبناؤها اللغوى** » لتعتمد المدخل اللغوى سبيلا الى الكشف عن خصوصية بناء الفزورة ، وخصوصية الوظيفة التى تؤديها وتميزها عن غيرها من الأنواع الشعبية الأخرى كالنكتة والمثل وغيرهما ٠ وهذه الدراسة على صغر حجمها رائدة فى هذا المجال الذى نفتقد الاهتمام به ، ومن هنا تأتى قيمتها من ناحية ، ومن ناحية أخرى من زاوية المنهج الذى استخدمه اذ يرى أن الوظيفة المركبة التى تحققها الفزورة ، انما تتحقق من خلال وسيلة لغوية ، يطلق عليها علماء اللغة الالتباس ٠ وهو هنا ينبه الى أن غموض اللغة الذى قد يكون ملحوظا فى الفوازير ليس غموضا حقيقيا ، بل هو غموض قائم على نوع من الاتفاق الضمنى بين قائل الفزورة ، ومتلقيها وأن لذة الاكتشاف والتنوير تتحقق للمتلقى عندما يتكشف الغموض الدلالى والتركيبى لعبارة اللغز أو الفزورة ، كما يؤكد على الوظيفة الاتصالية للفزورة الى جانب الوظائف الأخرى من اثارة الدهشة ، وتحقيق المتعة الذهنية والنفسية وغيرها ، وأثر كل ذلك على بناء الفزورة ووظيفتها ٠

أما الأستاذ صفوت كمال وهو على رأس الجيل الثانى بعد جيل الرواد أمثال الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس والاستاذة الدكتورة سهير القلماوى والمرحومين الأستاذ الدكتور عبد العزيز الأهوانى والأستاذ أحمد رشدى صالح ، فيتناول موضوعا يثور حوله الجدل ويحتدم لخصوبته وحيويته وهو « **استلهام عناصر من الفولكلور فى الابداع الفنى الحديث** » ٠

وهو يحدد منذ البداية طبيعة المشكلة التى تتبلور فى عدم خضوع كثير من عمليات الابداع الفنى الحديث المعتمدة على عناصر وموضوعات فولكلورية لأسس نظرية تصدر عنها أو أصول تقوم عليها ، ومن ثم تظل المشكلة قائمة فى المجال النقدى وفى مجال الحوار بين الفنانين أنفسهم ، وبينهم وبين الدارسين المتخصصين والنقاد الذين يرون أن مواد الابداع الشعبى مجال خصب للكشف عن مقومات ومكونات الثقافة المصرية ٠

ويشير فى هذا الصدد الى أن تراثنا العربى ، والتراث العالمى أيضا يتضمن كثيرا من الموضوعات التى استلهمت من التراث الشعبى على مر العصور ٠ ويكفينا أن ننظر فى تراث الأصمعى والجاحظ

والأصفهانى وابن خلدون والقلقشندى وغيرهم لنكتشف جذور هذا الاهتمام ٠

ويركز الأستاذ صفوت كمال على مجموعة من المعايير التى تميز عملية لاستلهام مثل التواصل الثقافى فى الابداع الفنى ،والثبات والتغير فى الابداع الشعبى ، ليخلص فى النهاية الى أن هذا الاستلهام لا يهدف الى الحفاظ على تلك العناصر كما هى وانما هى فى جوهرها عملية معقدة تهدف الى الكشف عن القدرات الابداعية للشعب ، دون تقوقع أو انغلاق ٠

ويقدم الدكتور على زين العابدين دراسته عن « **الحلى الشعبية النوبية ورموزها** » مؤكدا على ما للحلى الشعبية وطرق صياغتها من أهمية فى التعرف على عادات المجتمع وثقافته اذ أنها تحمل الكثير من سمات البيئة والمجتمع الذى ينتجها ، ورموزه ومعتقداته وهو يركز فى دراسته هذه على الحلى التى تقدم فى مناسبة الخطبة والزواج ٠ ويعدد أسماء هذه الحلى واستخداماتها كما يشير الى اهتمام المجتمع النوبى بالحلى الذهبية خاصة لارتباط ذلك فى نظرهم بالطهارة ٠

وتأتى دراسة **الأستاذة زينب عبد الفتاح** عن « **حرفة السروجية** » لتلقى الضوء على هذه الحرفة التى نسيت وأهملت ، وتقدم رصدا تاريخيا لها ، والدوافع التى قامت من أجلها، وارتباطها ببعض الحرف الأخرى كالنسيج والأشغال المعدنية ،وصناعة المهاميز ،ومشابك الأربطة ، ودبغ الجلود ، مع الربط بين كل ذلك والعادات السائدة فى كل عصر ٠

وتكشف الأستاذة زينب عن أن هذه السروج كانت تحمل منذ أقدم العصور رموزا تفصح عن مكانة الفارس والفرس ، كما أبرزت غاية ما وصلت اليه تلك الحرفة فى مصر ، وخاصة فى عصر الفاطميين الذين اهتموا بهذه الصناعة ، وافتنوا فى تزيين سروجهم ، حتى أن بعضها كان من الذهب والفضة الخالصين ، وأنهم خصصوا لها خزائن خاصة ٠

وكان لابد أن يكون للطفل نصيب من اهتمام هذا العدد ، خاصة ، أن الاهتمام بالطفل يتصاعد عاما بعد عام ، وتعقد الندوات والمؤتمرات المتخصصة حول تربيته وثقافته وما الى ذلك ٠ ومن هنا جاءت دراسة **الأستاذة وداد حامد عن « لعب الأطفال بين الاستيراد والاستلهام »** لتثير قضية خطيرة وهى امتلاء السوق المصرية والعربية بألعاب أطفال ليست من انتاج هذه الثقافة، وأن هذا يشكل خطرا كبيرا على الروح الابتكارية للطفل المصرى والعربى التى تستلهم الموروث ، وتراعى البيئة فى تشكيلها لألعابها الشعبية ، والأستاذة وداد بحماس شديد تقيم الدليل على أن الطفل المصرى مازال يصنع بخاماته المحلية البسيطة ألعابا من ابداعه وابتكاره ، وقدمت نماذجا لها ، ودعت المهتمين بثقافة الطفل الى بحث كيفية استلهام عناصرها ، ليقدموا للطفل المصرى لعبات تناسبه وتسهم فى الحفاظ على تناغمه مع بيئته وثقافته وتدعم فى الوقت ذاته احساسه بذاته ، وبناءه الثقافى ، وتأكيد وجوده ٠

ويكتب الأستاذ الدكتور أحمد مرسى عن علاقة الانسان بالزمان ، كما يصورها الأدب الشعبى ، معتمدا فى المقام الاول على استقراء النصوص الشعبية ذاتها محاولا أن يقدم مدخلا لدرسة هذا الموضوع المهم ، وهو يرى أن وعى الانسان بذاته لا ينفصل عن وعيه بالزمان ، وعلى ذلك يحتل الوعى بالزمان مقدمة العناصر التى تشكل وجدان الانسان ، وأن هذا يبدو واضحا معبرا عنه فى الحكايات الشعبية وفى السير والمواويل، والأمثال وغيرهما من أشكال الابداع الشعبى وعرض الكاتب للجوانب الرئيسية للزمان كما تتضح فى بعض الأنواع الشعبية ، كما حاول دراسة علاقة هذه العناصر بعالم الخبرة والوجود الانسانى كما تصوره الثقافة الشعبية التى اختزنها عقل الجماعة ،وانعكاس ذلك على سلوك الأفراد وتعبيرهم عن أنفسهم٠

ولم يكن ممكنا ونحن نعد لهذا العدد أن نتجاهل حدثا ثقافيا وفنيا بارزا ، هو **المهرجان والمؤتمر النوعى الأول لفنون وثقافة البوادى** الذى عقد فى العريش بشمال سيناء فى الفترة من ٦ الى ١٥ ديسمبر ١٩٨٦ ، ومن ثم يقدم الأستاذ **محمد هلال** عرضا لأهم ما دار فى المؤتمر من أبحاث والمهرجان الذى تولت الثقافة الجماهيرية ، ومحافظة شمال سيناء اقامته ، وأسهم فيه عدد كبير من الدارسين والفنانين ، وفرق الرقص الشعبى لسبع محافظات ، التى قدمت عروضها أثناء المهرجان ، ولاقت اقبالا جماهيريا كبيرا .

كما تبدأ المجلة تجربة جديدة هى تقديم مجموعة من **النصوص الشعبية** الموثقة فى هذه العدد لكى تكون بين أيدى الدارسين والباحثين وأسندت المجلة هذه المهمة الى الأستاذ **صلاح الراوى** الذى قدم فى هذا العدد مجموعة من **النصوص الشعبية** الموثقة التى تعرف بفن « الواو » وهو فن شائع فى الصعيد الأعلى يحتفى به الناس ، وما يزالون يروونه ويعبرون من خلاله عن كثير من خنجات أنفسهم وعلاقاتهم ومثلهم .

المحرر

★ ★ ★

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية

تصدر كل ثلاثة شهور

الثمن : ١٠٠ قرش

أو ما يعادلها ، مضافا اليها مصاريف البريد

كورنيش النيل (رملة بولاق) القاهرة

ت : ٧٧٥٠٠٠ ــ ٧٧٥٦٤٩



إستلهام عناصر من الفولكلور في الإبداع الفنّى الحديث

صفوت كمال

لقد كانت وما زالت عملية استلهام ، أو استخدام ، أو اقتباس عناصر ، أو مواد أو موضوعات من الفولكلور المصرى في الابداع الفنى الحديث ، وبمختلف وسائل هذا الابداع الفنى ، موضع حوار دائم بين الفنانين أنفسهم الذين ينتهجون هذا النهج ، وبين الباحثين والدارسين الذين يرون فى مواد الابداع الشعبى مجالا خصبا للكشف عن مكونات الثقافة المصرية ، بتراثها ومأثوراتها الشعبية كما ظل الحوار مستمرا بين النقاد والمثقفين حول ما قدمه الفنانون المحدثون من أعمال فنية على اختلاف تنوعها ، وتنوع موضوعاتها ، ومدى أصالة هذه الأعمال الفنية المحدثة التى تعتمد فى موضوعاتها على عناصر أو موضوعات من المأثورات الشعبية المصرية.

لقد أتيحت لى الفرصة أكثر من مرة ـ منذ بداية النصف الثانى من هذا القرن ، للاستماع أو المشاركة فى المحاورات الجادة حول أصالة الموضوعات التى تقدمها الفرق الاستعراضية أو فرق الفنون الشعبية ، أو بعض الأعمال المسرحية ، أو ما يقدمه بعض الكتاب والأدباء والشعراء من صياغات جديدة لنماذج من الابـداع الشعبى أو عما قدمه الفنانـون التشكيليون من أعمال فنيـة ، تحمل فى موضوعاتها جوانب واضحة المعالم من أنماط الابداع الفنى الشعبى ، أو استلهام مواضيع من السير والقصص الشعبية والعادات والتقاليد فى أعمالهم الفنية المحدثة ـ الى غير ذلك من موضوعات أو عناصر فولكلورية فى أعمـالهم الفنية المحدثة ، مع تنوع المدارس الفنية التى ينتمى اليها هؤلاء الفنانون وتعدد تخصصاتهم .

وعلى الرغم مـن حيـوية ما دار مـن حوارات وأهمية ما أثير من تسـاؤلات ، لم توضع بعد أسس محددة لعمليات النقد الفنى أو التقييم ، التى يمكن ان تخضع لها عمليات الابداع الفنى الحديث والتى تعتمد على عناصر أو موضوعات من التراث الشعبى .

وكانت اجابتى الذاتيـة ، على ما أراه أو أسمعه أو أقرأه من ابداع حديث ينسب من حيث مجـاله الفنى الى مجال المأثـورات الشعبية ، هى فى واقع الأمر تسـاؤل آخر وليست اجابة محددة ، وذلك من حيث هل يخضع هذا الابداع الحديث لعوامل ومعايير التقييم الفنية من حيث انه « فن » أولا ؟ .. ثم ثانيا هل يعبر بحق عن مضمون من مضامين المأثورات الشعبية ؟ .

هل هو عملية فنية بكل مواصفات عمليات الابداع الفنى ، تضيف الى واقع المأثورات الشعبية ، اضافة جمالية وفكرية ، أم ان هذا العمل الجديد مجرد محاكاة وتقليد لأشكال من الابداع الشعبى الفنى دون ادراك لوظيفة هذا الابـداع أو معرفة دلالاته الاجتماعية وسياقه التاريخى ... أم انه مجرد استغلال لشعبية هذا الابداع ومحـاولة من الفنان لاقتناص اعجاب الجمهور صاحب هذا الابداع !! ... أم ان العملية كلها وفى حد ذاتها ، هى عملية مسخ وتزييف للابـداع الشعبى تحت اطـار مصطلح الحداثة ، واستغلال ممقوت للمأثورات الشـعبية ؟ هل الفنان بعمله الحديث هذا قدم فعلا مأثورات مجتمعه من خـلال وعيه للمسئولية الفنية ازاء مجتمعه ، أم انه لجأ الى المأثورات الشعبية كوسيلة من وسائل تغطية قصوره الفنى ومحدودية ثقافته .

تساؤلات عدة كانت تفـرض نفسها على تفكيرى كلما تأملت عملا فنيا حديثا يعتمد فى مادة موضوعه على عناصر أو مواد من الابداع الشعبى سـواء أكان هذا العمل من فنـون الغناء والموسيقى أم من فنون الرقص أم من الفنون القولية التى تندرج تحت مفهوم الأدب من شعر ونثر ، أم من الفنون التشكيلية أو التطبيقية .

تساؤلات تحمل اجابات متنوعة واجابات تطرح أسئلة عدة مادمنا لم نحدد قواعد دقيقة للتقييم . ولم نتعرف بدقة على وظيفة وغايات الابداع الشعبى نفسه ...

انها تساؤلات أطرحها كمحاولة للبحث عن أسلوب واضـح فى الحفاظ على الخصائص المتميزة فى الابداع الفنى الشعبى ووقايته من عبث العابثين .

كما ان اندفاع الفنانين المحدثين أو بعضهم الى مجالات المأثورات الشـعبية وموضوعاتها لتكون موضع ابداعهم الفنى الحديث لا بد وأن يجعلنا نتساءل عن حقيقة هذا الاندفاع ـ هل هو اندفاع نحو البحث عن الأصـالة أم هو انبهار بما يحمل هذا المأثور الشعبى من قوة التعبير وصدقه ـ أم هو اندفاع بدافع من حب الوطن والنظر القومى . أم هو مجرد تعاطف من الفنان مع ذكريات مجتمعه وحنين عاطفى نحو

أشكال من التعبير ذات خصائص قومية أم هو مجرد انعطاف فى الحركة الفنيـة والثقافيـة المعاصرة نحو منابع يفترض فيها الفنان انها سهلة أو واضحة المعالم ٠٠

أم ان العملية الادارکية فى الابداع الفنى المصرى الحديث أعمق من ذلك كله فالفنـان المصرى كما نعرفه من خلال أعماله القديمة على جدران المعابد والمقابر كان بطبيعته يميل الى تسجيل الحياة اليومية ، واستلهام واقع الحياة فى ابداعاته الفنية تصويرا ونحتا وأدبا ولولا ابداع الفنان المصرى القديم على مر العصور ما كان لنا ان نعرف الكثير عن الحياة المصرية٠

كما أنه لـولا عمليـات الجمـع والتسجيل والدراسـة لأنماط وأشكال الابـداع الشعبى المصرى فى مختلف قطاعاته الاجتماعية والمكانية ما كان لنا ان نتبين بوضوح مدى القدرات الابداعية لهذا الشعب الذى كانت وما زالت مسئوليته الانسانية هى صنع الحضارة والحفاظ عليهـا ٠

تساؤلات وتساؤلات ٠٠

منها ما له اجابة واضحة ، ومنها ما يحوطه الزمان والتاريخ أحيانا بأغلفة تخفى اجاباتها ـ ومنها ما يكشف الزمان والتاريخ عن بعض اجاباتها ٠٠٠ أحيانا ٠٠٠

ان المتأمل لواقع الاهتمـام العالمى بتراث ومأثورات الشعوب يجد ان البداية كانت فنية قبل ان تكون بدايـة مقننة أو بنظر منهجى محدد ٠

بل ان عملية استلهـام أو استخدام أو اقتباس عناصر من الفولكلور فى أعمال فنية عظيمة كانت هى الأساس فى اثارة الاهتمام بمواد الابداع الشعبى وهى عملية فنية لها تاريخها الطويل فى تاريخ الفن العالمى ٠٠٠ سواء كان ذلك فى أعمال الفنانين العظام من مصورين ونحاتين أو موسيقيين وأدباء أو فى دراسات ثقافات الشعوب ، وفى مختلف بلدان العالم شرقه وغربه ٠٠٠ وعلى مر حقب التطور الحضارى للانسان ٠

وهو أمر تناوله مؤرخو الثقافة الانسانية بما تشتمل عليه هذه الثقافة من ابداعـات فنية متميزة ٠

ولقد شهد عصر النهضة فى أوروبا وما تلاه من عصور اتجاهات فنية متنوعة وبخاصة فى النزعة الرومانسـية واتجـاه بعض الأدبـاء والفنانين الى ابداعات الناس العاديين والتعرف على فنونهم وعاداتهم وتقاليد حياتهم ببساطتها أو أصالتها ٠ والتعبير عنها بوسائل التعبير المختلفة وكذلك استخدام نفس المواد والوسائل التى يستخدمونها فى ابداعهم الفنى والتقليدى والشعبى ٠

كما شهد القرن الثامن عشر والتاسع عشر تحولا فى الدراسـات الانسانيـة من حيث الاهتمام بالابداع الشعبى ، باعتباره تعبيرا قوميا يعبر عن فكر ووجدان الجماعة الانسانية فى بيئاتها المتميزة ، ومن حيث انه ابـداع يعبر عما توارثه أبناء المجتمع تلقائيا من خبرة ثقافيـة حية ذات طابـع متميز فى الثقافـة الانسانية ٠

ولقد كانت جهود بعض الفنانيين والأدباء العظام فى استلهـام واسـتخدام واقتبـاس موضوعات أو عناصر من الابداع الشعبى فى الأعمال الفنية الكبيرة ، موضع تقدير علمـاء الفولكلور بل دافعا آخر للباحثين فى الكشف عن مجالات متنوعة ومتعددة من أشكال وأنماط الابداع الشعبى فى مجتمعاتهم ٠

كما كان لتلك الجهود الفنية دورها فى نشر الوعى القومى بتراث الشعوب والانتباه العلمى الى ما تتضمنه مأثورات الشعوب من قيم جمالية وفنية لم يلتفت اليها من قبل ٠

وهى قضية ليست بالجـديدة فى الثقافـة العربية ٠ فكثير من أعمال المفكرين والأدباء العرب القدامى ، تذخر بمواد من المأثـورات

الشعبية ويكفى الاشارة الى الاصمعى والجاحظ والاصفهانى والمسعودى وابن خلدون والمقريزى وابن اياس والقلقشندى من مفكرى وأدباء ومؤرخى الثقافة العربية الأقدمين للتعرف على جذور هذا الاهتمام بمأثورات الشعوب فى أعمالهم العظيمة وسجلاتهم التاريخية الضاربة فى عمر الزمان قرونا عديدة ٠٠ كما أن حركة الاهتمام بالثقافة القومية المصرية ارتبطت فى عصرنا الحديث بالنظرة العلمية الى هذا التراث الشعبى ، وما واكب ذلك من اهتمام الدولة بالفولكلور كمادة وكعلم ، سواء تمثل ذلك فى انشاء مركز دراسات الفنون الشعبية أم فى ادراج مواد الفولكلور ضمن مناهج الدراسة فى الجامعات والمعاهد الفنية العليا أو بانشاء المعهد العالى للفنون الشعبية أم فى تأسيس الفرقة القومية للفنون الشعبية وغيرها من فرق اقليمية فى محافظات جمهورية مصر العربية أم فى ايفاد العديد من البعثات العلمية للتخصص فى فروع علم الفولكلور ومناهج بحثه وقد نتج عن ذلك كله تكوين جيل يعى مسئوليته الوطنية تجاه ثقافة مجتمعه كما يدرك مسئوليته العلمية فى الكشف عن التواصل الثقافى الكائن فى بنية هذه الثقافة ٠٠٠ والعمل على ادراك مكونات هذه الثقافة فى منابعها الأصيلة ٠٠٠ التى يعبر عنها الابداع الشعبى بمختلف وسائل التعبير من فنون قولية أو موسيقية أو تعبيرية أخرى ٠٠٠ وكل ذلك يشير بل يحدد عملية التواصل الثقافى فى دراسة المأثورات الشعبية والعناية بها ٠

والمجال هنا ليس مجال تبيان دور رواد الثقافة العربية والمفكرين من أبناء هذه الثقافة فى الحفاظ على موروثاتهم الثقافية ، تراثا ومأثورا ، كما انه ليس مجال الكشف أيضا عن دور حركة الفولكلور المصرية بباحثيها وروادها فى اثارة الوعى فى المجتمع العربى من المحيط الى الخليج للاهتمام بالابداع الشعبى العربى تراثا ومأثورا ٠ فمن المعروف ان الكم الكبير من التراث الثقافى العربى بعامة يحمل كما غير قليل من المأثورات الشفاهية التى التفت الى أهميتها رواد الثقافة العربية قديما وحديثا ٠

فالموضوع الذى نتناوله الآن ينصرف بصفة خاصة الى جانب محدد من ثقافتنا المعاصرة وهو استلهام المواد الفولكلورية فى الابداع الفنى الحديث ٠

استلهام العناصر الفولكلورية :

لا شك ان استلهام مواد من الفولكلور أو من التراث الشعبى القومى يساعد على نشر الوعى القومى بثقافة الأمة ويؤكد مشاعر الانتماء للوطن فى قطاعاته المختلفة ٠٠ كما ان استلهام العناصر الفولكلورية أو استخدامها فى أعمال محدثة يعطى للحديث أصالة وبعدا تاريخيا ٠٠٠ ولكن يجب ان يكون هذا العمل الجديد بامكاناته الحديثة ووسائله الفنية المتطورة مبرزا للخصائص القومية الانسانية ومحافظا فى الوقت نفسه على أصالة الابداع الفنى الشعبى دون تشويه أو تزييف وأن يكون اقتباس الفنان المثقف لعناصر المأثورات الشعبية اقتباسا فنيا يحفظ للأصل الشعبى روحه وطابعه الفنى الخاص ٠

ان اقتباس العناصر الشعبية هو مجال رحب لكل فنان أو أديب ينهل من منابعه مما يروى ظمأه الفنى فى ابداع ما يؤكد شخصيته الفنية وشخصية أمته التى ينتمى اليها فى الوقت نفسه ٠ كما يثمر بأعماله الحديثة ثمرة ناضجة أريجها حب الوطن ومذاقها الوفاء للشعب ٠ ذلك الشعب الذى أعطاه من جهده ما جعله منبرا من منابر الاعلام عن قيم وتقاليد المجتمع ٠

هذا المنهل الكبير من الابداع الشعبى باختلاف مشاربه من أدب يرويه العامة ، أو أغانى تتغنى بها الجماعات المختلفة فى قطاعات متنوعة من المجتمع أو حكمة واعية أو مثل يلخص تجربة واقعية أو فكرة صائبة ٠ أو فى

أنماط الرقص الشعبى الذى يعبر عن فرحة الانسان الواعية بالحياة • أو بالألحان العديدة من الموسيقى الشعبية التى تعبر عما يعتمل فى وجدان الانسان من مشاعر وأحاسيس أو بما تعبر عنه مختلف أنواع الفنون التشكيلية والتطبيقية ، التى يستخدمها الانسان فى حياته اليومية من تزيين الملابس وتطريزها وفنون التجميل والزينة وفنون المهارات واللعب بالعصى والسيوف والمهارات والبطولات ، وفنون الفروسية وأدب الخيل ، وغير ذلك من فنون الأدب الشعبى من شعر وغناء وسير وحكايات وغير ذلك من فنون الابداع الشعبى التى ليست مصدر الهام للفنانين المتخصصين فى فرع منها بالذات ، بل هى مجال رحب متسع على اختلاف أنماطه لكل فنان على اختلاف تخصصه يأخذ منها ما يشاء ، فيستوحى مثلا الفنان الموسيقى حكايات شعبية يعبر عنها بألحانه أو يصور الفنان التشكيلى مواضيع من القصص الشعبية والسير والملاحم أو يتغنى الشاعر بجمال الزينة والحلى الشعبية ، كل يتخذ وسيلته الخاصة ليعبر عن واقع ومضامين مأثوراته الشعبية الشائعة فى مجتمعه • فالفنان المصمم للرقصات لا يقتصر ابداعه أو يتحدد فى استلهام الرقصات الشعبية ، بل يمتد الى مجالات أخرى فقد يجد فى حكاية شعبية مثل ست الحسن والجمال مجالا رحبا لتقديم موضوعها فى أعمال تعتمد على الرقص الشعبى أو استلهام احتفال شعبى فى عمل جديد •

ان عملية الاستلهام تخضع فى حد ذاتها لقدرات الفنان الخاصة فى استلهام موضوع عمله من الابداع الشعبى • فالفنان المعاصر وبقدرته الفنية على التعبير ، له مجاله الرحب فى ان ينقل ما يريد من الابداع الشعبى ، الى مجال تعبيره بالوسيلة التى يريدها وبالاسلوب الذى يراه • فالعمل فى النهاية منسوب اليه ، ومعيار تقييمه هو معيار فنى خالص ، بالاضافة الى معيار آخر يتحدد فى مدى اعتماده فى موضوع تعبيره على مادة



« من اعمال الفنان احمد الرشيدى ».

شعبية أصيلة • كما ان الكشف عن هذه المادة الأصيلة ليست مسئوليته ، بقدر ما هى مسئولية الباحثين ودارسى المأثورات الشعبية •

ومسئولية الفنان الذى يقتبس عناصر وموضوعات من المأثورات الشعبية لا بد وان تكون محددة فى مدى استخدامه هذه العناصر استخداما جيدا أو صحيحا تبعا لوظيفتها الأساسية فى الابداع الشعبى •

لذلك كان من الضرورى ان ينتبه الفنان الذى يستخدم هذه المادة ويقتبسها الى مدى أصالة هذه المادة فى الابداع الشعبى •

كما أنه من الضرورى أيضا أن يتعرف الفنان على معنى ودلالات ووظيفة الموضوعات الشعبية التى يتناولها فى أعماله الفنية المحدثة ، حتى لا يدفعه حماسه وانفعاله الفنى الى استخدام عناصر وموضوعات شعبية ، هى

فى حقيقتهـا ابداع شعبى أصـيل ، ولكن استخدامها فى غير موضوعها يقلل من قيمتها أو يغير من دلالالتها أو يفسد من وظيفتها .. بل قد يسبب هذا الاستخدام الخاطىء ، رغم أصالتها فى الاساءة الى المجتمع نفسـه مع مراعاة أن كل عنصر من عنـاصر الابـداع الشعبى مرتبط بغيره ، وكل مادة من مواد الفنون الشعبية متصلة بغيرها رغم تميزها .

ومـواد الابداع الشعبى سـواء كانت من الفنون التشكيلية أو التعبيرية أو من الممارسات الطقوسية أو مما يرتبط بالعادات والتقاليد هى كلها معا ، ترتبط وتلتحم بعضها ببعض ارتباطا والتحاما عضويا ، لأنها جميعا تشكل بنية الابداع الشعبى وتكون بنـاءه الثقافى ككل .

لذلك فان من الأهميـة بمكان لكى نفهـم الابـداع الشعبى لا بد لنا ان نفهم الشعب نفسه صاحب هذا الابداع الفنى ولن يكون من السهولة فهم الشعب نفسه الا من خلال دراسة أنماط ابداعه المتوارثة ومأثوراته الحية.

والكشـف عن عـوامل الثبـات والتغـير والاستمرار فى أشكال وأنماط وعناصر هـذا الابداع لذلك كانت دراسة الفنون الشعبية والتعرف على أنماطها وتحليل عناصرهـا أو معرفة واقعها فى بنية الثقافة الشعبية وادراك وظيفتها فى بنية هذه الثقافة . هى دراسة علمية دقيقة قبل ان تكون انطباعا حماسيا أو حنينا للذكريات ، لأن هذه الدراسة هى فى أصـولها المعرفية دراسـة تبحث فى الابداع الشعبى باعتبار أنه تعبير عن فكر ووجدان المجتمع ودراسـة وسائل وأسـاليب هـذا الابداع . كما انهـا فى الوقت نفسه تقييم لجوانب من حياة المجتمع الذى صنعها بذاته ومعرفة أيضـا بقيمة الانسـان ، وادراك لاحساسه وشعوره . وتفسير لدلالات هـذا الابداع المرتبط أساسا بعملية الوجود الثقافى للانسان فى مجتمع ما بين الوجـود الثقافى العالمى للانسان ككل . وكذلك هى عمليـة كشف وتعريف عن مدى الاضـافة الثقافية التى قدمها المجتمع - أى مجتمع - للثقافـة الانسانيـة بصـفة عامة . ودراسة أشكال وأنماط من الابداع الشعبى بما تشتمل عليه من عادات وتقاليد وطقوس هى سـبيل من سبل الكشف عن العوامل المشكلة والمكونة لذات المجتمع فالشعب يعبر تلقائيا عن كوامن نفسه .. ويقدم بنفسه جوانب شـخصية ثقافته المتميزة من خـلال أشـكال ووسائل ابداعه الفنى .

كما انه يحكى من خلال مروياته الشفاهية ومأثوراته المتوارثة موقفه ازاء تجربة الحياة على أرضه .

والفن الشعبى .. اذا جاز لنا اسـتخدام هذا التعبير الدارج الذى يدل على مواد المأثورات الشعبية هو الصـورة التكاملية لشخصية المجتمع .. تلك الصورة التى تنعكس جوانبها أو بعض ملامحها العامة أو سماتها الخاصة فى الابداع الفنى الشعبى وتظهر كذلك ، ضمن أشكال ممارساته لمأثوراته سواء فيما يقيمه من احتفالات عامة فى الأعيـاد والمناسبات القومية ، أو فيما يقدمه فى الاحتفالات الخاصة داخل البيت وفى الاحتفالات الخاصة والمناسبات العائلية .. من ابداع فنى . أو مما يمارسه خلال العمـل أو الراحة .. ويرتبط بأنماط الممارسات الانسانية خلال دورة الحياة .

التواصل الثقافى فى الابداع الفنى :

الفن الشعبى بطبيعته هو فن حياة ... حياة الانسان داخل مجتمعه ... ذلك المجتمع الذى هو خلية حية داخل المجتمع الانسـانى ككـل .

لذلك حينما يتوجه فنـان ما الى استلهام مواد أو عناصر من مأثورات مجتمعه لا بد وأن يدرك ان ابداعه الحديث ، هو محاولة جادة



للكشف من جديد ، عن القيم الانسانية العليا فى هذا الابداع الشعبى ٠

وانه بعمله الفنى الحديث ، يضفى حداثة على القديم ٠ كما انه يعطى أصالة لابداعه الفنى الحديث ٠٠٠ فى تواصل ثقافى بين ما كان وما هو قادم فى مستقبل الأيام فالابداع الفنى هو استشراف للمستقبل وليس محاكاة لما كان ٠ وهو اضافة من ذات الفنان الى واقع ما هو كائن فى الحيـــاة ٠ فالموسيقار الذى يستلهم لحنا شعبيا أو يقتبس جملة موسيقية شعبية فى عمله الحديث لا يكون ذلك بتوزيع هذا اللحن على آلات موسيقية حديثة فحسب بل بصياغة هـذه الجملة فى بناء فنى جديد يرتبط بقواعد التأليف الموسيقى الحديث ٠

كما ان الموسيقار الذى يستلهم قصة شعبية فى موضوع حديث لا بد بمهــارته الفنية ان يعبر عن البناء الدرامى لهذه القصة وان يطعم عمله بموتيفات توحى بالجو العام لهذه القصة ٠

والفنان التشكيلى الذى يتناول مواضيع من الفن الشعبى لا بد له ان يلاحظ تجانس الألوان التى يتميز بها الفن الشعبى ، ويخرج من طارها التنقائى الى مجال خبرته الفنية فى تكنولوجيا الألوان وان يصوغ فى عمله الفنى الموتيفات والعناصر الأساسية التى استلهمها من واقع الابداع الشـعبى فى صياغة جديدة تخضع لقواعد الفن وتعطى فى نفس الوقت اضافة فنية جديدة للابداع الشعبى من خلال الكشف عن قيمه الجمالية ٠

وفى مجال الرقص الشعبى لا يكتفى مصمم الرقصات والمؤدى لهذه الرقصات ان يحاكى الراقص الشعبى فى أدائه وبمهـارة بدنيـة متميزة ، بـل عليه ان يتبنى من جديد فى سياق فنى حديث الجمل والحركات والرقصة فى وحدة تكاملية وتكون الحركات الشـعبية الأصلية هى وحدة من وحدات العمل ككل ، ليخرج من اطـار التكرار الى مجـال التعدد والتنوع ٠

كما ان مصمم الأزياء والديكور يلتقى فى هـذه المسئولية الفنية مع غيره من مصممى العروض المسرحية والتى تعتمد على موضوعات شعبية فليس نقل العمل الشعبى الى المسرح يعطى للفنان المبدع الحق فى الالتزام بما هو موجود فى الحياة بل يلزم الفنان أن يقدم رؤية فنية مسرحية لما هو موجود فى الحياة من أنماط الابداع الشعبى ، بمعنى أن يوظف كل خبرته الفنية المحدثة فى تقديم موضوعاته المستلهمة أو المستوحاة من الابداع الشعبى الأصلى ، من خلال ابداع فنى حديث ، ودون اسقاط أبعاد فكرية على النص الشعبى تخرج به من دلالاته الاجتماعية والفكرية الأصلية الى أبعاد تقصيه عن مجالات البناء الفكرى الأصلى والأصيل ، الذى يحمله النص الشعبى فى أصالته الفنية ووظيفته فى الثقافة الشعبية .

هذا مع ادراكنا ان العمل الفنى الشعبى حينما ينتقل من واقع استخدامه فى بيئة الى واقع الاســـتخدام الفنى فى عروض محددة الوقت والغرض ، لا بد وان يضيف اليه الفنان خبرته الفنية فى تقديمه من جديد وهو أمر له واقعه الفعلى فى الابداع الشعبى نفسه . فالراوى أو الصانع لعمل فنى شعبى ، حينما ينقل عنه راوية آخر أو صـانع آخر يتدخل الراوى الجديد أو الصانع الجديد باضافة من عنده . أو بتعديل وتغيير يتوافق مع واقع من يتلقى منه هذه المادة – وهو موضـــوع له دراســات متخصصــة تتنــاول عــلاقة النص بالراوى – وهى عملية ابداعية جديدة الى حد ما ، وعامل آخر من عوامل التغيير والتعديل فى النصوص الشـعبية ، بل ان المأثـورات الشعبية ، تتناقل من جيل الى جيل . كل جيل يحفظ منهـا أشـياء ويتجاهل أشـياء ويضيف اليها أشياء ، ويعدل من عناصرها . وهذه العملية فى حد ذاتهـا التى تقوم بها الأجيـال هى التى تحفظ للفنون الشـعبية حيويتها واستمراريتها ، فالجيل الذى ينقل عن غيره من أجيال سبقته ، يتدخل بالتعديل أو التغيير ليتوافق ما حفظه ونقله مع معطيات حياته دون اخلال بمضمون وغاية ما نقل .. بـل منهـا ما يتجاهله ليصبح مادة تراثيـة وتاريخية وليس بمأثورات شعبية على الرغم من كونها فى فترة سابقة مادة أساسية من مواد المأثورات الشعبية .

التغير والثبات فى الابداع الشعبى :

لذلك افترض أن من حـق الفنـان المثقف الحديث ، ان يتدخل بالتعديل والتبديل فى صـياغة ما يقتبسه بشرط ان يكون هـذا التعديل أو التبديل ، هو نتيجة خبرة فنية واحتياجات ثقافية محدثة .. والعمل من بدايته الى نهايته ، هو عمل منسوب اليه أصـلا . وتقييم النقاد له هو تقييم يعتمد أساسا على المعايير والمفاهيم الفنية المحدثة ، ثم على مدى تناوله فنيا للمادة الشعبية ، وتوظيفه لهـا توظيفا فنيا يحفظ لهذه المـادة وظيفتهـا أو غايتها فى الابداع الشعبى .

وكما نعلم ان الشكل نفسه فى الابداع الشعبى قد يتغير وتبقى وظيفته أو تتغير الوظيفة ويبقى الشـكل ، أو أن الوظيفة تتبـدل ، والشكل يتعدل ليتوافق الموضوع أو المادة مع وسـائـل الاسـتخدام فى الحيـاة ، أو تبـدل الظروف الاجتماعية والاقتصادية التى تحوط بهذه المادة أو بعناصرها الأصلية .

لذلك فـان عملية التغيير التى يمارسهـا الفنان الحديث فى استخدام عناصر أو مواد من المأثورات الشعبية فى عمله الفنى الحديث هى حق مشروع ما دام هو نفسه متمكنا من خبرته الفنية وعلى ادراك تام بطبيعة وتاريخ المادة التى يستخدمها أو يقتبسها أو يستلهمها فى عمله الفنى الحديث ، ونوعية وطبيعة هذا العمل وقيمته الفنية .

فالعمل الذى يقـدم هـو عمل فنــى أولا وأخيرا .. وموضوعه الذى يرتبط بالمأثورات الشعبية هو المحك فى اختبار قدرة الفنان على صياغة ذلك صياغة فنية محدثة ، دون انقسام

بين خبراته الفنية الواعية وقدرته على توظيف ذلك فى الموضوع الذى اختاره ، ليكون مجال تعبيره الفنى .

ان الفنان الذى يستوحى أو يستلهم أو يقتبس أو ينقل عملا من الابداع الشعبى ، كاملا .. أو عناصر منه .. لن يحميه أو يدافع عنه الابداع الشعبى ، لأنه اتجه اليه بل سيكون الابداع الشعبى نفسه محكا بل قاضيا يحاكمه على ما قدمه .

لذلك كان من الأهمية ان يتعرف الفنان على المادة الشعبية التى يريد استخدامها تعرفا كاملا حتى لا يضع نفسه فى قفص الاتهام ، بأنه زيف أو طمس معالم الابداع الشعبى نتيجة ضعف خبرته الفنية أو قصور ادراكه لشكل ومضمون هذا الابداع الشعبى .

لذلك يحرص علماء الفولكلور على الفصل بين ما هو أصيل وبين ما هو مقتبس من أعمال فنية يبدعها فنانون محترفون أو متخصصون فى تقديم العروض الفنية أو الأعمال الفنية التى تعتمد فى ابداعها الفنى على مواد وعناصر من الابداع الشعبى .

بل يفرقون فى اصطلاح علمى بين المادة الأصلية فيما ينتسب الى المأثورات الشعبية (فولكلور) والمادة التى قد تكون هابطة المستوى أو مسيئة الى المواد الفولكلورية بانها زائفة Fake-Lore كجناس ناقص فى نطق كل من فوكلور Folklore وفاك لور باللغة الانجليزية .

وبخاصة بعد أن شاع فى السنوات العشر الماضية على المستوى العالمى ، استغلال مواد المأثورات الشعبية التى يحبها الناس فى أعمال تجارية واعلانية سيئة أو اقتباس مواد الابداع الشعبى الأصيلة فى أعمال فنية هابطة المستوى لو جاز وصف هذه الأعمال الهابطة المستوى بأنها أعمال فنية .

وهو أمر سبق أن أشرت اليه مرارا وأكرره لما يثيره فى الوعى الثقافى القومى من قضايا مهمة فى عمليات التنمية الثقافية .

كما شاع فى الوقت نفسه تجاهل الجهود العلمية الذى بذلها الباحثون الميدانيون فى جمع وتسجيل مواد الابداع الشعبى فقام غيرهم باستغلالها علميا أحيانا وفنيا فى أحيان أخرى ، وتجاريا فى أحيان كثيرة ، دون الاشارة الى جهود هؤلاء الباحثين الميدانيين الذين قاموا أصلا بجمع هذه المواد من بيئاتها الأصلية ، وما يتطلبه هذا الجهد من خبرة علمية متميزة .

هذا بالاضافة الى أن عملية استلهام مواد من الابداع الشعبى فى أعمال فنية محدثة ، هى عملية ترتبط أساسا بدراسات علمية تكشف عن القيم الفنية والجمالية فى الابداع الشعبى .

مسئولية علمية وفنية .

ولذلك كانت مسئولية الفنان الذى يتناول موضوعات من المأثورات الفنية هى مسئولية مضاعفة ، تعتمد أساسا على قدراته الفنية كما تعتمد فى الوقت نفسه على ادراكه الفنى والعلمى لجوانب الابداع الشعبى ودلالاته الثقافية والحضارية مثله فى ذلك مثل الفنان الذى يستلهم موضوعاته من التراث أو التاريخ الانسانى فى ابداعه الحديث .. لا بد له ان يكون متمكنا فى أساليب ابداعه الفنى عارفا ومدركا لجوانب الموضوع الذى يتناوله . بيد أن استلهام عناصر أو مواد المأثورات الفنية الشعبية فى أعمال فنية حديثة هى عملية ابداعية تعتمد على أسس علمية وليس مجرد محاكاة وتقليد للأصل الشعبى .

بل ان استلهام مواد من المأثورات الشعبية ، فى أعمال فنية حديثة هى عملية ابداعية ، وتهدف الى الكشف والاضافة ، كأى عملية فنية أخرى ، ولكنها تحتاج بالاضافة الى ذلك لادراك الفنان لموضوع عمله .

ومن هنا تتضاعف مسئولية دارسى المأثورات الشعبية ، والمصرية بصفة خاصة ، من حيث ضرورة العمل العلمى المتكامل للكشف عن خصائص هذه المأثورات وأنماطها المتنوعة ، الغنية بالموروث الثقافى فى مجتمع عرف فنون الحضارة منذ أكثر من سبعة آلاف عام . وأعطى للانسانية عامة أساليب متعددة ومتنوعة ووسائل عدة ، من أساليب ووسائل التعبير الفنى لذلك كانت المسئولية الملقاة ، على عاتق دارسى ومستلهمى المأثورات الشعبية المصرية بخاصة ، هى مسئولية علمية وقومية فى آن .

ان حرية الفنان الذى يستلهم من المأثورات الشعبية تتقيد ، لا بمهارته الفنية فحسب ، بل بادراكه الثقافى الواعى لموضوع عمله ، الذى يعتمد على جوانب من المأثورات الشعبية.

وفى الواقع ، انه قد صدرت أعمال جيدة عبرت بكل الخبرة الفنية المحدثة عن مضامين بعض جوانب من المأثورات الشعبية . كما ان عددا من الدراسات العلمية لموضوعات من المأثورات الشعبية والتراث الشعبى أعطت مجالا رحبا للفنانين المبدعين فى تأصيل موضوعات ابداعهم الفنى الحديث على أسس من المعرفة العملية ، لا الانطباعات الذاتية بموضوع ابداعهم الفنى الحديث .

رؤية مستقبلية :

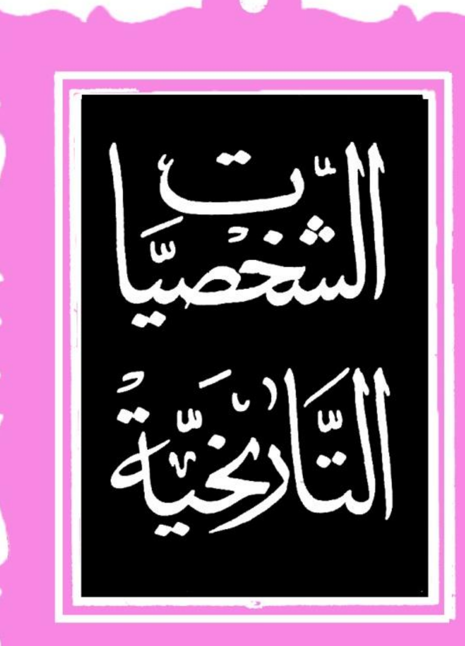
وفى ختام هذه الأسطر الموجزة أود أن أذكر كلمة معروفة للجميع تتحدد فى انه ليس كل ما هو شعبى بفن .. كما انه ليس كل ما يمكن ان يسمى بفن شعبى يمكن ان يكون مجالا للاستلهام أو الاستخدام فى الابداع الفنى الحديث .

والمعايير هنا تخرج عن اطار ما هو متوارث الى مجال ما يجب ان يعبر عن ذات المجتمع برؤية مستقبلية الى الثقافة التى نرجو ان تكون .

فاستخدام عناصر من المأثورات الشعبية فى أعمال فنية محدثة ، لا يهدف الى الحفاظ على هذه العناصر بواقعها المعاش ، ولكن بهدف الكشف عن القدرات الابداعية لهذا الشعب دون تقوقع فى أصداف تاريخية أو العيش داخل صوامع مغلقة .

فالحفاظ على أنماط وأشكال ومواد الابداع الشعبى ، هى عملية تنظمها أرشيفات ومتاحف الهيئات المختصة بدراسة وجمع وتسجيل هذه المواد .

أما العملية الفنية فى استلهام هذه المواد من حيث انها عملية تهدف الى الكشف والاضافة بأحدث الأساليب والوسائل الفنية عن القيم الجمالية فى الابداع الشعبى فهى عملية ابداعية جديدة ، تكشف في الوقت نفسه عن القيم الفنية الكامنة فى الابداع الشعبى المتوارث عبر الأجيال ، وهو أمر لا بد من الاصرار عليه وتكرار قوله ، لتنطلق القدرات الخلاقة الواعية ، فى تقديم هذه الفنون فى أجمل صورة وأكمل أداء، تتوازى فيها الحداثة مع الأصالة فى تواصل ثقافي وفنى .. وتتلاقى الأصالة مع الحداثة فى اطار فنى ، يجمع بين الخبرة الفنية المحدثة والمعرفة الثقافية الواعية بمضامين وأشكال الابداع الشعبى الاصيل . وهو أمر له وجوده الفعلى فى ثقافتنا المعاصرة ، وينمو بالفعل ، بنمو الحركة الثقافية فى مجتمعنا المعاصر ... ولكنه وجود يحتاج الى جهود عدة ومتنوعة لكى يبرز أمام العيان .. ويعلن بكل كبرياء الحضارة ، أن قدرات الانسان المصرى الابداعية ما زالت متواصلة العطاء . على الرغم مما واجه هذه القدرات من عقبات وما صادفها من صعوبات ، فى مرحلة ما أو بعض مراحل الحياة .





بقلم : الدكتور قاسم عبده قاسم

يعتبر السلطان « الظاهر ركن الدين بيبرس البندقدارى » ، بحق ، المؤسس الحقيقى لدولة سلاطين المماليك التى ظلت تقوم بدور القوة الضاربة المدافعة عن الحضارة العربية الاسلامية على مدى أكثر من قرنين ونصف قرن من الزمان . اذ أن بيبرس بدأ تاريخه السياسى بالعمل على توحيد الجبهة العربية الاسلامية فى مواجهة الاخطار الداخلية والخارجية على حد سواء . واذا كانت معركة المنصورة وفارسكور ضد الحملة الصليبية السابعة قد أثبتت جدارة فرسان المماليك ، ثم جاءت معركة عين جالوت بعدها بعشر سنوات لتؤكد أهميتهم ، فان هذا لم يكن كافيا فى نظر المعاصرين لتبرير استيلاء المماليك على الحكم . ومن ثم فان الجهود التى بذلها الظاهر بيبرس لتدعيم أركان الحكم ، واحياء الخلافة العباسية فى القاهرة ، وتوحيد المنطقة العربية فى مواجهة الصليبيين ، جعل من دولة سلاطين المماليك قوة عالمية مهابة تحظى باحترام القوى العالمية المعاصرة على الصعيد الخارجى ، كما جعل السلطان الظاهر بيبرس يحتل مكانة طيبة فى وجدان المصريين ، بحيث نسج الخيال الشعبى سيرة للسلطان الظاهر بيبرس ظلت أجيال المصريين تستمع الى رواتها وتستمتع بأحداثها حتى سنوات قليلة مضت ، حين أزاحت أجهزة الاعلام الحديثة هذا النمط من الممارسات الثقافية جانبا ، وقدمت بدلا منه المسلسلات المسموعة والمرئية التى صارت تقوم بنفس الدور الاجتماعى ـ الثقافى الذى كانت تؤديه الملاحم والسير الشعبية قديما .

على أية حال فان خيال الفنان الشعبى المصرى فى « سيرة الظاهر بيبرس » جعل من السلطان رمزا حمله المصريون كل رموزهم الاجتماعية ، وصبغوه بالقيم والمثل ، والأخلاقيات التى تمثلهم كما أحاطه الفنان الشعبى بمجموعة من الشخصيات الشعبية التى تجسد الشعب المصرى ، تحيطه بالرعاية ، وتمهد الطريق أمامه ، وتبذل له النصيحة ، بل تقاتل من أجله ضد رموز الخديعة والشر والعداوة .

وعلى الرغم من أن بيبرس ، الفارس والأمير والسلطان ، كان شخصية ملء العين والقلب على مسرح التاريخ ، فان بيبرس الطفل والصبى يتوه بين ضبابية الغموض وأستار الحكايات الأسطورية . ذلك أنه كان من آحاد الناس ، ولد لأن فقيرا بذات مساء أراد أن يطفىء نار أيامه القاسية فى حضن فقيرة . ولم يكن المؤرخون فى ذلك الزمان يهتمون بالفقراء والبسطاء . كان معظم المؤرخين فى معية الحكام والسلاطين يرصدون منهم الحركة والسكون . أما آحاد الناس ، صناع التاريخ الحقيقيين ، فقد أهملتهم أقلام المؤرخين . كان الناس يصنعون التاريخ ويسرقه الحكام . ومن ثم ، لم يكن غريبا أن يهمل التاريخ شأن مولد طفل فقير يخطفه تجار الرقيق ليباع فى أسواق النخاسة ، ولكنه حين يكبر ينتزع لنفسه دورا على مسرح التاريخ يجعله محور اهتمام التاريخ والمؤرخين زمنا يطول .

ذلكم هو السلطان الظاهر بيبرس الذى أحبه المصريون . وصاغ فنانهم الشعبى سيرة له دون سائر السلاطين . وفى « السيرة الظاهرية » جعل المصريون للظاهر بيبرس مكانة مهمة ورائعة خصوه بها دون سائر حكامهم فى تلك الفترة التاريخية ، كما أنهم جعلوا كافة الشخصيات التاريخية فى تلك الفترة وما سبقها شخوصا ثانوية فى خدمة البطل الظاهر بيبرس الذى صوروه وكأنه عصر بأكمله .

والناظر فى « سيرة الظاهر بيبرس » ، أو « السيرة الظاهرية » ، سوف يكتشف دون عناء شديد أن البطل الحقيقى فى هذه السيرة هو الشعب المصرى ممثلا فى الشخصيات الشعبية التى تلتف حول الظاهر بيبرس منذ البداية وهو بعد فى ميعة الصبا وعلى اعتاب مرحلة الشباب . هذه الشخصيات الشعبية هى التى تتولى بيبرس بالرعاية ، وتحدد له معالم الطريق ، وتحميه من غائلة المكائد والدسائس التى يتعرض لها باستمرار . وتتنوع هذه الشخصيات مابين أقطاب الصوفية مثل السيد البدوى وابراهيم الدسوقى وغيرهما الى شخصيات بسيطة تشتغل بالحرف التى عرفها المجتمع المصرى فى ذلك الحين ، هذه الشخصيات المصرية تلعب الادوار الرئيسية فى سيرة الظاهر بيبرس بحيث نجدها فى كثير من مشاهد السيرة المحرك الأساسى للأحداث والوقائع . والفنان الشعبى فى « السيرة الظاهرية» اعاد انتاج الشخصيات التاريخية بالشكل الذى يخدم الهدف الاجتماعى / الثقافى للسيرة من ناحية ، ويبرز دور الفرد العادى من عامة المصريين من ناحية أخرى .

لقد أهمل التاريخ والمؤرخون الرسميون دور المصريين فى صنع تاريخهم ، وأبى الفنان الشعبى الا أن يبرز هذا الدور ويجعل للشعب المصرى الصدارة فى صياغة هذه الفترة المهمة من تاريخنا العريق . ولعل الراوى، أو الرواة ، أراد أن يضفى على روايته المصداقية والجدية التى تتميز بها المؤلفات التاريخية التقليدية . فذكر فى صدر روايته ما نصه : « تأليف السادات الكرام ، المشهورين بالعلم وعلو المقام ، نبراس الأفهام ، الدينارى ، ووافقه على ذلك الدويدارى ، وهما بذلك أعظم دارى ، ثم ناظر الجيش وكاتم السر ، والصاحب . فكل من هؤلاء له بحر فيها ، وما يخصها من معانيها ومبانيها ، وما أرخوه وما شاهدوه ، وما نقلوه عن السادة اخوانهم الذين يعتمدون من كلام الصدق عليهم ، وما عاينوه من كرامات الأولياء ، ومعجزات الأنبياء .. » (١) .

هكذا تبدأ السيرة بمحاولة للايهام بأنها أعتمدت على مصادر تاريخية معتمدة ، ولكننا نعتقد أن هذا النص قد وضع بقصد التأثير على السامعين • وعلى الرغم من هذا **فانه من المحتمل أن يكون الراوى ، أو الرواة ، يستخدمون أسماء مؤرخين حقيقيين عاشوا فى** تلك الفترة التاريخية وسجلوا أحداثها • فمن **المعروف أن « الأمير** ركن الدين بيبرس الدوادار الناصرى المنصورى » قد سجل أحداث **هذه الفترة حتى** عصر السلطان الناصر **محمد** ابن قلاوون وسجل أحداثها فى كتابيه « زبدة الفكرة فى تاريخ الهجرة » (٢) و « التحفة الملوكية فى الدولة التركية » (٣) وربما تكون السيرة تشير اليه بكلمة « الدويدارى » . وربما يكون الأمر مجرد استخدام لأسماء وألقاب بقصد احداث التأثير على السامعين •

واللافت للنظر حقا أن « سيرة الظاهر بيبرس » تمهد لاحداثها بقصيدة طويلة عن فضائل مصر ، بحيث يحبها بيبرس ، وهو ما يزال فى بلاد الشام ، ويتمنى أن يطير اليها (٤) وهنا ينبغى أن نلاحظ أن السيرة الشعبية لم تخرج عن القاعدة التى أتبعها المؤرخون المصريون آنذاك فى حديثهم عن تاريخ بلادهم منذ الفتح الاسلامى • فقد حرصوا على التنويه بفضائل مصر فى بداية كتبهم ، وصار هذا تقليدا فى الكتابة عن تاريخ مصر منذ « عبد الرحمن بن عبد الحكم » حتى نهاية عصر سلاطين المماليك على أقل تقدير • وقد كان من المناسب تماما ، للسيرة الظاهرية (التى تجسد دور عامة المصريين فى صنع تاريخ تلك الفترة) أن يبدأ روايته بالحديث عن فضائل **مصر** •

وعلى الرغم من أن السيرة حورت كثيرا فى شخصية السلطان الظاهر بيبرس نفسه • بحيث انتحلت له نسبا ملوكيا ، وجعلت الاسلام دين آبائه وأجداده على مدى أجيال عدة ، كما جعلت له اسما عربيا ، وجعلته نتاج ثقافة وتربية عربية اسلامية تتبدى فى فصاحة لسانه وحسن بيانه والقصائد التى يقولها فى كثير من المواقف ، ويتوجها صوت حسن فى قراءة القرآن الكريم بحيث يتوقف السائرون وعابرو الطريق أمام المنزل الذى ينبعث منه صوت تلاوته ـ على الرغم من هذا وكثير غيره فاننا فى هذه الدراسة لن نتناول شخصية الظاهر بيبرس ، لأن البناء الفنى لها فى السيرة يحتاج الى دراسة مستقلة ، ومن ثم فاننا سنقصر اهتمامنا على الشخصيات التاريخية الأخرى التى أعاد الوجدان الشعبى انتاجها فى « سيرة الظاهر بيبرس » ، بحيث تخدم الهدف الاجتماعى / الثقافى لهذه السيرة •

ويهمنى ، بداية ، أن أؤكد أن هذه الدراسة تطرح مجموعة من التساؤلات وعلامات الاستفهام والتعجب أكثر مما تقدم من اجابات• كما أنها لا تزعم تقديم الحلول لكافة المشكلات التى يثيرها التركيب الدرامى لشخصيات « السيرة الظاهرية » • ورب قائل بأن هذا النمط من صياغة شخوص العمل الفنى لا يدخل فى نطاق البحث التاريخى ، ولكن البحث عن العلاقة بين كيفية بناء الخيال الشعبى للشخصيات التاريخية واعادة انتاج الأحداث التاريخية بشكل يوافق الوجدان الشعبى من جهة ، وبين الدور التاريخى الفعلى لهذه الشخصيات التاريخية من جهة أخرى ، قد ينير السبيل أمامنا للتعرف على المواقف الوجدانية والشعورية الحقيقية للشعب ازاء الشخصيات والأحداث التاريخية • ومن ثم ، فان بحثنا لا يستهدف كشف الأبعاد التاريخية التقليدية لأبطال التاريخ المصرى والعربى فى تلك الفترة من تاريخنا ، وانما يسعى الى رسم صورة عامة وتقريبية لموقف جماهير المصريين من أحداث تلك الفترة التاريخية وأبطالها الذين حرص المؤرخون على تدوين أعمالهم : جليلها وحقيرها •

تبدأ أحداث « سيرة الظاهر بيبرس » برواية فرعية مكانها بغداد عاصمة الخلافة العباسية • وهذه الرواية الفرعية تمهد للغزو المغولى لبغداد . فيقول الراوى : « كان من قديم

الزمان . وسالف العصر والأوان . بعد أن توفى الى رحمة الله المعتصم بالله وتولى الخلافة بعده الواثق بالله ولده ومات الى رحمة الله . وتولى المقتدى بالله ، وهو شعبان المقتدى بأرض بغداد . وكان له وزير يقال له العلقمى ٠٠ » ٠ ولا عبرة هنا بالأسماء والتتابع التاريخى . فهو لا يهم الراوى سوى من حيث التأثير على السامعين من ناحية ، والتمهيد للدخول فى الحدث الفنى - وليس التاريخى - من ناحية أخرى ٠ وتستمر الرواية لتقول ان نزاعا نشب بين ابن الخليفة وابن الوزير العلقمى بسبب اللعب بالحمام وتطييره ، فأمر الخليفة بذبح حمام ابن الوزير مما أغضب الوزير العلقمى الذى أرسل الى « منكتم » ملك المغول يدعوه الى غزو بغداد (٥) ٠

واللافت للنظر هنا أن الخيال الشعبى يختار سببا تافها للغزو المغولى . وهو النزاع على الحمام بين ابن الخليفة وابن الوزير ٠ فهل يمكن أن تكون تلك اشارة الى حال اللهو والتفاهة التى كان عليها الخليفة «المستعصم بالله عبد الله » آخر الخلفاء العباسيين الذى ذبحه المغول (٦) ؟ أم أنها رمز لمدى تدهور أحوال الخلافة العباسية فى سنوات عمرها الأخيرة ؟ ومن المهم أن نشير هنا الى أن الوزير « ابن العلقمى » شخصية تاريخية حقيقية أشارت بعض المصادر العربية الى تآمره مع هولاكو لكى يرسل بعض جواسيسه الى عاصمة الخلافة العباسية حيث عقدوا اتفاقا مريبا معه ومع غيره من الأمراء « ٠٠ والخليفة فى لهوه لا يعبأ بشىء ٠٠٠ » ٠

كذلك نجد أن السيرة تجعل زعيم المغول « منكتم » وتجعل له ولدين هما « هلاون » « وكلب زيد » وتجعله حفيدا لكسرى أنو شروان الامبراطور الفارسى الشهير فى كتب المؤرخين العرب . كما تجعله من عبدة النار وتصفه بأنه « ٠٠ فارس جبار وبطل مغوار . لا يعد له على جار . وهو فارس شديد ، وبطل صنديد ، وشيطان مريد ، وكان يعبد النار دون الملك الجبار ، وعنده عساكر بعدد قطر البحار وكلهم منكبين على عبادة النار ٠٠ » كما يقول الراوى فى موضع آخر « ٠٠ فسار الملعون هلاون فى ستين ألف من الفرسان ، وكلهم يعبدون النيران دون الملك الديان ، راكبين خيول مثل الغيلان ، وساروا يقطعون البرارى والوهاد ، طالبين أرض بغداد ٠٠ » ثم تقول السيرة ان الخليفة خرج بالجيش لقتال التتار ولكن المعركة انتهت بهزيمة المسلمين وأسر الخليفة ٠ ثم أمر الوزير « العلقمى » بفتح أبواب المدينة ، وخرج فى جماعة من رجاله للقاء « هلاون » الذى كافأه على خيانته بأن صلبه على باب المدينة ٠ وهنا نجد الفنان الشعبى يدين الخيانة فى مشهد رسم بعناية لكى يحوز القبول لدى عامة الناس وخاصتهم ٠ تقول الرواية ان « هلاون » وبخ الوزير الخائن بقوله « ٠٠ ياويلك اذا كنت فعلت فى من هو فى دينك لأجل حمامة . فتهلكنا نحن الآخرين من أجل ذبابة ، وأنت لم يكن فيك خير فى دينك وأهل ملتك ، وكيف يكون لك خير فينا ٠٠ ثم ان هلاون صاح على رجاله ، وقال لهم خذوه وعلى باب المدينة أصلبوه ٠٠» (٧) ٠

هذه الصورة الرهيبة التى رسمتها « سيرة الظاهر بيبرس » للتتار توافق الى حد كبير تلك الصورة المفزعة التى صورتها أقلام المؤرخين المعاصرين لأولئك القادمين من سهوب الاستبس فى آسيا ، يزرعون الموت والدمار والفزع فى بلدان العالم آنذاك ٠ ومن المهم أن نشير هنا الى أن خان التتار الأعظم «منكو خان» حفيد جنكيز خان ، هو الذى حرفت السيرة اسمه الى منكتم ٠ وكان هذا الخان قد أرسل حملتين فى منتصف القرن السابع الهجرى (١٣ م) ، احداهما ضد الصين ، والأخرى بقيادة هولاكو (هلاون) لتدمير الخلافة العباسية ٠ وقد تمكن هولاكو فعلا من تدمير الخلافة العباسية سنة ٦٥٦ هجرية (١٢٥٨ م) وسالت الدماء أنهارا فى العاصمة التى كان اسمها ذات يوم مرادفا للحضارة والقوة والمجد ٠ وكان وقع الصدمة مريرا وعنيفا فى نفوس المسلمين الذين وجدوا أنفسهم بدون



خليفة للمرة الأولى فى تاريخهم ، وخيل للمسلمين « ٠٠ أن العالم على وشك الانحلال ، وأن الساعة آتية عن قريب ٠٠ » على حد تعبير مؤرخ معاصر ٠

وربما كانت ذكريات هذا الهول هى التى جعلت الخيال الشعبى يحتفظ بهذه الصورة الرهيبة للتتار فى «السيرة الظاهرية»٠ والمهم هنا أن الفنان الشعبى اختار هذه الحادثة الكبرى في تاريخ المسلمين لتكون بمثابة التمهيد للسيرة ، ولتكون مدخلا مناسبا لانتقال الأحداث الى مسرح السيرة الرئيسى فى مصر وبلاد الشام ٠ وعلى الرغم من أن الفنان الشعبى لم يبتعد كثيرا عن الحقيقة فى هذه المقدمة ، فانه أطلق لنفسه العنان ومارس قدرا أكبر من الحرية فى نسج بقية الأحداث بالشكل الذى يجعلنا نلتقى مع شخصيات تاريخية أخرى من أبطال تلك الفترة فى صياغة جديدة تعبر عن الوجدان الشعبى أكثر مما تفصح عن الحقيقة التاريخية ٠

وتختار السيرة شكلا مثيرا لظهور « صلاح الدين الأيوبى » على مسرح الأحداث ٠ وهنا نجد الخيال الشعبى يتصرف بحرية تامة فى الأحداث التاريخية وأماكن وقوعها ٠ وهنا ينبغى أن نتنبه الى أن الفنان الشعبى لا يهتم برواية التاريخ رواية صحيحة (فهو ليس مؤرخا بأى حال من الأحوال) ، وانما يوظف الاسماء والأماكن والأحداث التاريخية فى خدمة هدفه الفنى ٠ ومهمتنا هنا ليست البحث عن

وقائع التاريخ ، ولكن أن نحاول رصد الدلالات الاجتماعية والمغزى الثقافى الكامن وراء هذا النمط من الاستخدام الشعبى للتاريخ وصولا الى فهم حقيقة النفسية الشعبية والموقف الوجدانى للناس تجاه حوادث التاريخ وشخوصه ٠

ولنعد الى السيرة ٠ اذ يحكى الراوى أن « هلاون » ما كاد يجلس على عرش الخلافة العباسية بعد دخول بغداد ساعة زمن « ٠٠ حتى دخل عليه من باب القصر خمسة وسبعون من الاكراد ، وعليهم آثار العبادة ، وهم متقلدين بسيوف من خشب ، وهم ينادون : لا اله الا الله محمد رسول الله ، فلما رآهم أجمعين اللعين هلاون قال لمن حوله : ما هؤلاء ؟ فقالوا له : اعلم يا ملك الزمان حفظتك النيران أن هؤلاء من فقراء المسلمين ، وأظنهم ما أتوا الى هنا الا يهنوك بسلامتك ويطلبون احسانك ، وهم يذكرون الله تعالى ، ويذرون فى الأرض ، ويأكلون من رزق الله ، ويطوفون البلاد ويحبونهم كل العباد ٠٠٠ » (٨) ٠

هكذا كان ظهور الأيوبيين لأول مرة فى « سيرة الظاهر بيبرس » على هيئة الصوفية ٠ ونجد هنا رمزا واضحا للبعد الدينى العاطفى فى حياة المجتمع المصرى آنذاك ٠ فمن المعروف أن الصوفية قد باتوا يلقون التقدير العاطفى بعد أن اشتد ساعد الحركة الصوفية بسبب الحروب الصليبية وحركة الاحياء السنى التى لازمت حركة الجهاد الاسلامية ضد الصليبيين ٠ ومن المعلوم أيضا أن « صلاح الدين الأيوبى » قد اعتمد ، بدرجة كبيرة ، على المتصوفة فيما يمكن أن نسميه التعبئة المعنوية لجماهير المسلمين فى مواجهة العدوان الصليبى وكان يصحبه عدد منهم أثناء تحركات جيوشه ضد الفرنج ٠وربما يكون الخيال الشعبى قد اختار هذه الصورة المحببة الى نفوس العامة لظهور الأيوبيين على مسرح الأحداث تقديرا لدور « صلاح الدين الأيوبى » فى خدمة قضية الاسلام والمسلمين واسترداد بيت المقدس ٠

ولنواصل قراءة هذا الجزء من « السيرة الظاهرية » ٠ يقول الراوى : « أمر هلاون بطردهم فصاحوا : الله أكبر ، وأجابهم من الخارج سبعون ألفا من الأكراد ٠٠ وكان المقدم على تلك الأكراد رجل يقال له يوسف صلاح الدين فقام عى حبله ، وما قصد الا السجن الذى فيه أمير المؤمنين ، وضرب باب السجن بيده ، فانكسر الباب ، باذن مسبب الأسباب ٠٠ » وانتهت المعركة بهروب هلاون واثنين من رفاقه (٩) ٠

هنا نجد خلطا شديدا فى الادوار والأحداث التاريخية ، كما نجد صياغة الحدث الفنى تتخذ شكلا تعويضيا نفسيا ، فالسيرة تجعل الخليفة سجينا لا يلبث أن يجد من يكسر باب سجنه ، على حين يخبرنا التاريخ أن الخليفة قد لقى مصرعه بشكل مهين ٠ بيد أننا يمكن أن نجد لهذا كله تبريرا فنيا يوافق العقلية الشعبية (صاحبة المصلحة الحقيقية فى الرواية) ، كما أنه تمهيد لنقل الأحداث الى المسرح الرئيسى للسيرة الظاهرية ، أعنى مصر وبلاد الشام ٠

وتذكر السيرة أن سبب قدوم « هؤلاء الأكراد الأيوبية » الى بغداد يرجع الى أن سيولا وثلوجا نزلت ببلادهم فقتلت مزارعها وأخرجت الأرض ٠ فذهبوا الى كبيرهم « صلاح الدين الأيوبى » الذى أمرهم بأن يسيروا الى أمير المؤمنين لعله يمنحهم أرضا خصبة يقيمون بها ٠ وفى الطريق يقابلهم أحد الزهاد ويطلب منهم ترك السيوف والدروع الحديد ، وأن يتقلدوا سيوفا خشبية وتروسا من شجر الجميز ٠٠٠ وبهذه الاسلحة يهزمون التتار (١٠) ٠

هنا ، مرة أخرى ، نجد تأكيدا على الرمز الدينى العاطفى من خلال رموز الصوفية كما فهمها أبناء تلك العصور ٠ ومن المهم ان نلاحظ أن الراوى ، أو الرواة ، كان يخاطب الناس بما يرضيهم ويكسب تعاطفهم من جهة كما يمثل لهم مثلهم العليا وقيمهم ورموزهم فى شخوص تاريخية من جهة أخرى ٠ وهكذا

قدمت « السيرة الظاهرية » الناصر صلاح الدين الأيوبى فى صورة بطل يتجلى فى شخصيته البعد الدينى بوضوح شديد ، كما يظهر البعد العسكرى فى انتصاره الساحق على التتار وانقاذ خليفة المسلمين · وعلى الرغم من أن « صلاح الدين الأيوبى » اكتسب شهرته التاريخية الحقيقية بفضل جهاده ضد الصليبيين واسترداد بيت المقدس ، فان السيرة الشعبية لم تعبأ بهذه الحقيقة التاريخية الثابتة فى سبيل الصياغة الفنية · وليس من الانصاف أن نحاسب الفنان الشعبى بمقاييس المؤرخ الصارمة ، فان هدفه الفنى ذو أبعاد ثقافية / اجتماعية تحفل بالرموز والدلالات أكثر مما تحتفى بالحقائق التاريخية المجردة ·

ومن هذا المنطلق تقدم لنا السيرة الشخصية التاريخية التالية وهى « شجر الدر » والسيرة تجعلها ابنة الخليفة العباسى الذى تسميه « شعبان المقتدى بالله » · وتحكى السيرة أن هذا الخليفة لم يكن ينجب بنات ، وسأل الله تعالى أن يرزقه ببنت ، فاستجاب الله ورزقه ببنت رائعة الجمال اختار لها اسم « فاطمة » ، فلما بلغ عمرها سبع سنوات أمر أن تصنع لها بدلة من الدر · وحين خرج من السجن بفضل « صلاح الدين » جاءته ابنته وهى ترتدى البدلة ، فقال انها مثل شجرة الدر « ·· فكنيت بشجرة الدر من تلك الساعة أو بعد ذلك ·· » (١١) ·

ومن المثير حقا أن الراوى يشير الى الروايات التى تقول ان « شجر الدر » جارية فى الأصل ، ولكنه لا يلبث أن ينفى هذه الروايات فى حسم بقوله : « ·· ولكن الأصح أنها من ظهره بلا محال ، وانما ذكرنا ذلك لاختلاف الأقوال ·· » ·

ومن خلال حكاية فرعية تخبرنا السيرة أن الخليفة وهب أرض مصر لابنته شجر الدر ثم تقع معركة جديدة يقوم الأيوبيون فيها بهزيمة جيش مغولى ضخم عدده مائة ألف مقاتل · وتمضى السيرة لتصوغ أحداثها صياغة تعويضية ترضى الوجدان الشعبى الذى عانى صدمة سقوط الخلافة العباسية أمام هجمات التتار · اذ يقول الراوى ان عددا كبيرا من أمراء التتار سقطوا أسرى بأيدى المسلمين واستنجدوا بصلاح الدين الأيوبى الذى طلب من الخليفة أن يبقى على حياتهم مقابل فدية كبيرة · ويستجيب الخليفة فيدخل أولئك الأمراء فى طاعته · وعندئذ يمنح الخليفة صلاح الدين أرض مصر والشام ·

هنا تبدأ الاشكالية الأولى فى السيرة بالاشارة من طرف خفى (لا يلبث أن يصير صريحا واضحا فيما بعد) الى مدى شرعية الحكم الأيوبى لمصر · لقد أعطى الخليفة العباسى حكم مصر لصلاح الدين ناسيا أنه كان قد منحها قبل ذلك لابنته شجرة الدر · فهل يمكن أن يكون موقف الفنان الشعبى تعبيرا عن موقف عامة المصريين تجاه حكم الأيوبيين ؟ وهل يمكن أن تكون هذه الصياغة الفنية رد فعل للطريقة التى استولى بها صلاح الدين الأيوبى على حكم مصر حين كان وزيرا للخليفة العاضد آخر الفاطميين وعزله ومات وهو لا يعلم أنه آخر الفاطميين ؟ وهل يمكن أن يكون هذا الموقف من الايوبيين تعبيرا عن رفض المصريين لسياسة كانت تعتبر بلادهم مجرد مصدر للمال والرجال يستعين صلاح الدين فى حكمها بمجموعة من أهل الشام والعراق الذين كتب بعضهم مستهينا بالمصريين وبلادهم ؟ وهل يمكن أن يكون السبب فى ذلك راجعا الى أن « صلاح الدين الأيوبى » غاب كثيرا عن مصر بسبب ضرورات الجهاد ضد الصليبيين ،وبذلك لم يعرفه المصريون عن قرب على الرغم من انهم قد حفظوا له الجميل حين قاد حركة الجهاد الاسلامى لهزيمة الصليبيين واسترد منهم بيت المقدس ؟

هذه الاسئلة ، وما قد يتفرع عنها بالضرورة من أسئلة جديدة ، تطرح نفسها دون أن نجد لها اجابة شافية وافية حتى الآن ·

على أية حال ، تتحدث السيرة عن دخول صلاح الدين الى مصر فى موكب دينى وليس فى موكب عسكرى ٠ وتذكر أنه صعد الى قلعة الجبل (١٢) ، وجلس على الكرسى ، وحوله أولاد عمه ٠ ثم رزق بولدين أحدهما يقال له العادل والآخر يقال له الكامل ، ثم يموت صلاح الدين عندما يعلم بنبأ وفاة ابنه العادل (١٣) ٠ ولا عبرة هنا بالأسماء أو الأحداث فان الراوى يمر بها مسرعا ويستخدمها لكى يصل الى نقطة أخرى مهمةفى روايته ، وهى ظهور شخصية تاريخية جديدة تحتل مكانة هامة فى « سيرة الظاهر بيبرس» وهى شخصية الصالح نجم الدين أيوب ٠

ومرة أخرى نجد أنفسنا فى مواجهة عدة أسئلة تطرح نفسها عن موقف السيرة من الأيوبيين جميعا ، فهى تمر مسرعة بأبناء البيت الأيوبى بعد صلاح الدين ٠ وتكاد السيرة أن تتجاهل السلطان الكامل الأيوبى ، اذ أن الراوى ، أو الرواة ، لم يذكر اسم « الكامل » سوى مرة واحدة فى سياق التمهيد لظهور « الصالح نجم الدين أيوب » ٠ فهل يمكن أن يكون لهذا الموقف الوجدانى الشعبى وتجاهله للسلطان الكامل مبرراته فى الحقيقة التاريخية القائلة بأن الكامل هو الذى سلم مدينة بيت المقدس للامبراطور فردريك الثانى ـ دون قتال ـ فى غمرة أحداث ما يعرف بالحملة الصليبية السادسة ؟

لقد عاد الامبراطور فردريك الثانى من فلسطين فى يونيو سنة ١٢٢٩ م ، دون قتال ودون خسارة فى الرجال أو العتاد ، وانما بمكاسب لم تستطع الحملات التى جردها الغرب الأوربى تحت راية الصليب منذ أيام صلاح الدين أن تحقق شيئا منها أو قريبا من مستواها ٠ فقد حققت الحملة الصليبية السادسة ـ على الرغم من طابعها السلمى ـ نجاحا يعادل ما منيت به الحملة الخامسة من فشل على الرغم من طابعها العسكرى العدوانى ٠

أما العالم الاسلامى ، فقد رأى فى هذه الهدنة التى عقدها السلطان الكامل كارثة حقيقية ٠ ولم يستطع أحد من العرب والمسلمين أن يوافق على ما زعمه السلطان من أن الهدنة ـ التى كان ثمنها بيت المقدس ـ خدمة للمسلمين ٠ وامتلأت مساجد القاهرة ودمشق وبغداد ، وغيرها من مدن العالم الاسلامى الفسيح بالخطباء الناقمين على السلطان المتخاذل الذى ضحى بالمصلحة الاسلامية العامة فى سبيل مكاسبه الاقليمية الضيقة ٠ وعلى الرغم من أن السلطان بعث رسله وسفراءه فى شتى أنحاء العالم الاسلامى لتبرير فعلته ، فان الرأى العام الاسلامى لم يغفر له هذا الخطأ الفادح بتسليم رمز من أهم رموزه الدينية والحضارية للعدو ٠ وقد عبر المؤرخ ابن واصل عن هذا الموقف بقوله : « ٠٠٠ وللكامل هفوة جرت منه ، عفا الله عنه ، لأنه سلم بيت المقدس الى الفرنج اختيارا ٠ نعوذ بالله من سخط الله ومن موالاة أعداء الله ٠٠٠ » ٠ أما « تقى الدين المقريزى » فيرسم لنا صورة أكثر حيوية لرد الفعل الشعبى تجاه فعلة السلطان الكامل فيحكى قصة الهدنة بين الكامل وفردريك الثانى ، ومدتها عشر سنين وخمسة أشهر وأربعين يوما ، ثم يقول : « ٠٠٠ وبعث السلطان فنودى بالقدس بخروج المسلمين منه، وتسليمه الى الفرنج ، فاشتد البكاء ، وعظم الصراخ والعويل ، وحضر الأئمة والمؤذنون من القدس الى مخيم الكامل ، وأذنوا على بابه فى غير أوقات الصلاة ٠ فعز ذلك عليه ، وأمر بأخذ ما كان معهم من الستور والقناديل الفضة والآلات وزجرهم ٠ وقيل لهم : امضوا حيث شئتم ٠ فعظم على أهل الاسلام هذا البلاء ، واشتد الانكار على الملك الكامل ، وكثرت الشفاعات عليه فى سائر الاقطار ٠٠٠ » (١٤) ٠

هكذا يمكن تفسير موقف الفنان الشعبى فى « سيرة الظاهر بيبرس » من السلطان الكامل باعتباره انعكاسا لموقف عامة الجماهير ، وتعبير عن الموقف الشعبى الحقيقى من هذا

السلطان . لقد استخدمت السيرة اسم الكامل باعتباره والد « الصالح نجم الدين أيوب» الذى تضعه السيرة فى مكانه مناقضة لمكانة الكامل اذ أن السيرة تصف الصالح بما نصه : « ... كان ولده الملك الصالح قد زهد فى الدنيا ورغب فى الآخرة ، وقرأ القرآن وعرف الحلال من الحرام ، فعبد الملك العلام ، وصار من عباد الله الصالحين ، وهو من صغر سنه على الفلاح واليقين ولا يجالس أهل الدولة ، ولا يحضرهم فى حكومة ، فسموه الأكراد « الصالح نجم الدين أيوب ولى الله المجذوب » ، ولما تولى السلطنة اشترط على نفسه ألا يأكل من السلطنة ولا يأخذ شيئا من أموال المملكة ، ولا يأكل سوى من كسب يده .. »(١٥) .

هذه الصورة ، التى توافق خيال العامة وترضى نفوسهم وتلقى القبول الوجدانى لديهم ، تكتمل ملامحها بما يرد على لسان الصالح نجم الدين أيوب نفسه ، اذ يقول : « ... أنا رجل أظفر الخوص وأعمل المقاطف ، ولا أعرف السلطنة ولا أعرف أحكامها » . كما أنه حين يختار لنفسه وزيرا يجعل توليته فى مسجد الحسين (١٦) .

وتخلق السيرة موقفا يتقابل فيه « الصالح نجم الدين أيوب » مع «شجر الدر ». وهو موقف فنى صاغه الفنان الشعبى ولا يتصل بالحقيقة التاريخية من قريب أو بعيد ، ولكنه قد يحمل بعض الدلالات ذات المغزى عن موقف المصريين من الأيوبيين عموما ، كما يفسر موقفهم من الصالح نجم الدين أيوب وشجرة الدر من جهة أخرى . تقول الرواية : «..فيوم من الأيام بينما الملك الصالح جالس ، واذا أربعة يقبلون الأرض بين يديه ، فقال الملك الصالح ما الخبر ؟ فقالوا يا أمير المؤمنين أننا رسل السيدة فاطمة شجرة الدر بنت أمير المؤمنين المقتدر بالله تعالى . وقد أمرتنا أن نقول لك ان الأرض أرضها ومصرها ، وأن حجتها معها ، وهى تأمرك أن تنزل من على التخت ، وهى توليه لمن تريد من السادات أو العبيد ... » (١٧) .

هكذا تشير السيرة صراحة الى عدم شرعية حكم الأيوبيين لمصر . فهل يمكن ان نربط بين هذا الموقف الفنى للفنان الشعبى من جهة ، وثورة القبائل العربية ضد المعز أيبك فى بداية عصر المماليك وقول زعيمهم « حصن الدين ثعلب » . « .. نحن أصحاب البلاد ، وأنا أحق بالملك من المماليك ، وقد كفى أننا خدمنا بنى أيوب ، وهم خوارج خرجوا على البلاد ... » (١٨) ؟ أم أننا يمكن أن نقول ان المبرر الوحيد لقيام سلطة الأيوبيين أن صلاح الدين وظف طاقاته ومواهبه فى خدمة أهداف أمته . ولكن الأيوبيين ـ بعده ـ دخلوا فى سلسلة من المنازعات المحلية الضيقة ضد بعضهم البعض ، بل ان بعضهم استعانوا بالصليبيين بحيث فقدوا المبرر الحقيقى لاستمرار سلطتهم .

ولكن الفنان الشعبى فى الوقت نفسه لا يريد لبطل فى مكانة « صلاح الدين الأيوبى» أن يبدو مغتصبا للحكم فى مصر ، فيجعل السبب فى هذه الاشكالية ناتجا عن أن الخليفة العباسى منح الحكم لابنته ثم نسى ومنحه مرة أخرى للناصر (صلاح الدين يوسف) . ومن ناحية أخرى ، تبدو السيرة متعاطفة تماما مع « شجر الدر » . فيضفى الخيال الشعبى عليها بعض الصفات المحببة فى نفوس العامة ، ويجعل لشخصيتها بعدا دينيا محببا . اذ تحكى السيرة أن « شجرة الدر » كانت قد رغبت فى الاقامة بالحجاز وانفاق أموالها على الفقراء وأصحاب العيال ، وظلت تطوف البلاد وتواسى المرضى والفقراء حتى وصلت الى أرض مصر . وحين وجدت أن أحدا لم يرحب بها غضبت لأن مصر ملك لها ، فأرسلت الرسل الأربعة الى « الصالح أيوب » (١٩) .

على أية حال ، تقول السيرة ان « شجرة الدر » ذهبت للقاء الملك الصالح فى القلعة . وأشار عليه وزيره أن يتزوجها حتى تثبت له المملكة . ورفضت شجرة الدر فى بادىء الأمر عرض الزواج الذى قدمه لها

الوزير نيابة عن السلطان . ولكن كرامات « الصالح نجم الدين أيوب ولى الله المجذوب » تجعلها توافق على الزواج . وبعد ذلك ظلت طوال اثنى عشر عاما تحج سنويا الى الحجاز وهى بكر عذراء ، ثم دخل بها السلطان بعد ذلك (٢٠) .

ويجدر بنا أن نتوقف أمام هذه الصورة المحببة شعبيا والتى ترسمها السيرة لكل من الصالح نجم الدين أيوب وشجرة الدر . لقد جعل الخيال الشعبى من الملك الصالح ملكا عادلا يكره أن يأكل من ضرائب الدولة التى أسماها المعاصرون « المظالم » و « المغارم » و « المصادرات » و « الكلف » - تعبيرا عن رأيهم فيها . ولأن العقلية العامة تميل الى المبالغة والتطرف ، فان الفنان الشعبى صور الصالح أيوب فى صورة الزاهد صاحب الكرامات ، وفاعل الخوارق والمعجزات ، كما أنه لا يأكل سوى من عرق يديه . اذ أنه يظفر الخوص ولا يأكل سوى أكل سواد العامة من الدقة والقراقيش . أما شجرة الدر ، فان حظها كان كبيرا من كرم الخيال الشعبى . فقد جعلتها السيرة ابنة شرعية للخليفة العباسى ، وحاكمة شرعية لمصر - على الرغم من أنها لم تجلس على العرش - ولا يكتسب حكم الملك الصالح فى مصر شرعيته سوى بالزواج منها . كما أنها سيدة متدينة عطوف محسنة تتجول فى البلاد لتحسن الى العباد على نحو ما يحدثنا راوى السيرة . ومن المهم أن نشير هنا الى أن السيرة جعلت كلا من الملك الصالح وشجرة الدر بمثابة الأب والأم لبطل السيرة « الظاهر بيبرس » ، فان الصالح يرعاه طوال مراحل حياته ويرقيه فى الخدمة ، على حين تتبناه شجرة الدر .

وربما يكون من الأفضل أن نتعرف على الخطوط العامة لشخصية « الصالح نجم الدين أيوب » و « السلطانة شجرة الدر » كما تصورهما المصادر التاريخية ، لكى نعرف كيف يعيد الوجدان الشعبى انتاج التاريخ وأبطاله وحوادثه من ناحية ، ونحاول أن نتلمس السبب فى ذلك من ناحية أخرى .

يقول المقريزى عن « الصالح نجم الدين أيوب » : « ... كان ملكا شجاعا حازما مهيبا لشدة سطوته وفخامة ناموسه ، مع عزة النفس وعلو الهمة ، وكثرة الحياء والعفة وطهارة الذيل عن الخنا ، وصيانة اللسان من الفحش فى القول ، والاعراض عن الهزل والعبث بالكلية ، وشدة الوقار ولزوم الصمت، حتى انه كان اذا خرج من عند حرمه الى مماليكه أخذتهم الرعدة عندما يشاهدونه خوفا منه ، ولا يبقى منهم أحد مع أحد . واذا جلس مع ندمائه كان صامتا لا يستفزه الطرب ولا يتحرك ، وجلساؤه كأنما على رؤوسهم الطير . واذا تكلم مع أحد من خواصه كان ما يقوله كلمات نزرة ، وهو فى غاية الوقار .. ومع هذه الشهامة والمهابة لا يرفع بصره الى من يحادثه ، حياء منه وخفرا . ولم يسمع منه قط فى حق أحد من خدمه لفظة فحش ،وأكثر ما يقول اذا شتم أحدا « متخلف » ، لا يزيد على هذه الكلمة ، ولا عرف قط من النكاح سوى زوجته وجواريه .. » (٢١) .

هذه هى ملامح شخصيته ، فكيف كانت أيام حكمه ؟ يقول المقريزى : « .. وكانت البلاد فى أيامه آمنة مطمئنة ، والطرق سابلة .. وكان يجرى على أهل العلم والصلاح المعاليم والجرايات ، من غير أن يخالطهم ، ولم يخالط غيرهم لمحبته فى العزلة ورغبته فى الانفراد ، وملازمته الصمت ، ومداومته على الوقار والسكون .. » .

هذه هى ملامح الشخصية التاريخية للملك الصالح الذى مات وهو يقود المعركة ضد الفرنج من فراش المرض . فقد كانت الحملة الصليبية السابعة بقيادة « لويس التاسع » ملك فرنسا قد تمكنت من أخذ دمياط دون قتال فى شهر صفر سنة ٦٤٧ هجرية (يونيو ١٢٤٩ م) . واستقبل السلطان المريض أنباء سقوط المدينة التى حرص على تحصينها بمزيج من مشاعر المرارة والألم والغضب . فعاتب قادة الحامية المنسحبة بكلمات مريرة عنيفة .

وأعدم عددا من الفرسان الذين هربوا من المعركة ، ولكنه لم يستسلم للهزيمة ، ونقل معسكره الى المنصورة التى كانت قد أنشئت قبل ثلاثين سنة فقط من هذا التاريخ ، وشرع الجنود والأهالى فى ترميم أسوار المدينة وتحصينها تحسبا لقدوم الصليبيين .

وفى غمار الاستعداد للمعركة أحس السلطان بدنو أجله ، فنودى فى مصر « .. من كان له على السلطان ، أو عنده ، شىء فليحضر ليأخذ حقه .. » فطلع الناس وأخذوا مالهم . ومن ناحية أخرى بدأت القوات المصرية تتوافد على مدينة المنصورة : فها هى كتائب فرسان المماليك ، وفرسان العربان ، والمتطوعون الذين جاءوا فى أعداد كبيرة لمواجهة الصليبيين . وماجت المدينة الفتية بالحركة والنشاط حول القصر السلطانى الذى كان يرقد بداخله السلطان المريض ، وقد غلبت شجاعته مرضه ، وبات مؤرقا بالرغبة فى الانتقام ... ولكن الموت سبق السلطان فمات عن أربع وأربعين سنة فى معسكره بمدينة المنصورة شهيدا فى ساحة القتال .

هذه هى صورة « الصالح نجم الدين أيوب » فى كتب التاريخ ، وهذا هو دوره فى الدفاع عن البلاد ضد العدوان الصليبى . لقد مات فى ريعان الشباب بعد حياة مأساوية صاحبها المرض الطويل ، وكان موته فى ساحة الجهاد . فهل يمكن أن يكون هذا هو السبب فى أن الخيال الشعبى حين أعاد انتاج صورة الملك الصالح فى السيرة صبها فى ذلك القالب الذى يحظى بقبول شعبى واسع ، بحيث يعفيه من مسئولية الممارسات الخاطئة للادارة الحكومية ، وبحيث يجعله مجذوبا من أهل الكرامات ... ينكشف عنه الحجاب ، ويأتى بالخوارق والمعجزات ، وتصدر عنه الكرامات ؟ وهل يكون من الشطط فى التقدير أن نقول ان الخيال الشعبى وضعه فى هذا المكان بسبب سيرته وجهاده معا . ان السيرة تقدمه على أنه « الملك الصالح والزناد القادح ، والبحر المليان السايح ، الصالح أيوب ولى الله المجذوب ابن الفاضل بن الكامل بن سعيد السعدا ، بن شهيد الشهدا ، ينسب الى حبيب النجار الذى ينسب الى سيدنا نوح عليه السلام .. » (٢٢)

من ناحية أخرى ، اختارت « السيرة الظاهرية » الملك الصالح ليكون صاحب الفضل فى قدوم بيبرس الى مصر ، كما كان هو المسئول عن رعايته (٢٣) . كذلك فان الفنان الشعبى جعل النبوأت تتكرر على لسان الصالح أيوب فى عدة مواقف لتنبىء بقدوم البطل . فهل يمكن أن يكون الوجدان الشعبى قد اختار « الملك الصالح » لهذا الدور بسبب سيرته الحسنة أثناء الحكم ، وموقفه البطولى من الحملة الصليبية السابعة ؟ أم أننا يمكن أن نرجع السبب فى بساطة الى الحقيقة التاريخية القائلة بأن الصالح أيوب هو الذى كون طائفة المماليك البحرية الذين كان بيبرس البندقدارى واحدا من أبرز زعمائهم (٢٤) ؟

أما « شجرة الدر » ، فقد قامت بدورها فى مواجهة العدوان الصليبى على نحو رائع يتسم بالتفانى والاخلاص وقوة العزيمة . فعندما توفى السلطان أحضرت كلا من الأمير « فخر الدين بن شيخ الشيوخ » ، والطواشى « جمال الدين محسن » وكانا أقرب الناس الى السلطان والمسئولين عن الجيش والمماليك والحاشية . وأعلمتهما بوفاة السلطان . وطلبت منهما كتمان الخبر فى الظروف الحرجة التى كانت تمر بها المعركة ضد الصليبيين . فاتفقا مع « شجرة الدر » على القيام بتدبير المملكة الى أن يحضر السلطان المعظم توران شاه بن الصالح أيوب لتولى العرش . وظلت « شجر الدر » تقوم بدور السلطان الذى لم يعرف الناس بوفاته الا بعد حين .

وجاء « المعظم توران شاه » بعد أن كانت القوات المصرية قد أجهزت على القوات الصليبية فى المنصورة بمساعدة عامة المصريين يوم ٤ ذى القعدة ٦٤٧ هجرية (٨فبراير ١٢٥٠م) . وتم اعلان وفاة السلطان السابق رسميا

وسلمت « شجر الدر » مقاليد الحكم لابن زوجها السلطان الشاب الذى تولى قيادة الجيش بنفسه • ثم جرت المعركة الرئيسية ضد الجيش الصليبى قبالة فارسكور وانتهت بالجيش الصليبى بين أسير وقتيل ، وكان لويس التاسع نفسه بين الأسرى •

بيد أن « تورانشاه » جاء اخفاقا أيوبيا جديدا ، وفشل فى الاستجابة للتحدى الذى تفرضه الظروف التاريخية • وبدلا من أن يحاول توحيد الجهود للقضاء على بقايا الوجود الصليبى فى فلسطين وبلاد الشام بدأ يحيك الدسائس والمؤامرات ضد من خاضوا المعركة بعد وفاة أبيه وصانوا له عرشه فى غيابه • وقد وصفه أحد المؤرخين المعاصرين بأنه « ••• كان سىء التدبير والسلوك ، ذا هوج وخفة ••• » وأخيرا لقى مصرعه بأيدى أربعة من كبار المماليك ، وهو فى معسكره بفارسكور صباح الاثنين ٢٧ محرم ٦٤٨ هجرية (٢ مايو ١٢٥٠ م) •

تبددت دماء « توران شاه » مع مياه نهر النيل ، ومعها تبددت آخر مظاهر السلطة الأيوبية الفعلية فى مصر ، وان بقى لها ظلا يتوارى خجلا الى جانب الأضواء التى فرضت نفسها على مسرح التاريخ فى ذلك الزمان • واختار المماليك – أصحاب السلطة الفعلية – الأميرة « شجرة الدر » لتكون أول سلاطين المماليك • وعلى الرغم من دورها الرائع فى توجيه شئون الحكم والحرب ابان أحداث الحملة الصليبية السابعة وأثناء مرض زوجها «السلطان الصالح أيوب » وبعد وفاته ؛ فان الخليفة العباسى رفض الاعتراف بحكمها • وقبضت « شجرة الدر » على زمام الحكم بيد من حديد، وتخلصت من بقايا الحملة الصليبية وتسلم المصريون دمياط بعد انسحاب شراذم الفرنج منها فى مايو ١٢٥٠ م • وأخذت «شجرةالدر» تتقرب الى الخاصة والعامة من رعاياها • ولكن الرأى العام رفض الاعتراف بحكم امرأة ، وهاجت القاهرة بسكانها وماجت احتجاجا على حكم السلطانة • وبعد ثمانين يوما تنازلت « شجرة الدر » عن العرش لواحد من أمراء المماليك ، كانت قد اختارته زوجا لها ، هو عز الدين أيبك التركمانى الذى تولى عرش السلطنة باسم « الملك المعز » •

كانت فترة حكم « شجر الدر » مرحلة انتقالية ، كما كانت خروجا على مسار التراث السياسى الاسلامى • لقد اختارها المماليك ، وهم حديثو عهد بالاسلام ، بفعل الظروف الحرجة التى فرضت شكلا استثنائيا من أشكال الحرجة التى فرضت شكلا استثنائيا من أشكال السلطانة ، فقد رفضها المصريون لأن سلطتتها كانت خروجا على الشرع والتقاليد السياسية لبلادهم •

واللافت للنظر أن «سيرة الظاهر بيبرس» لم تجعل شجر الدر تجلس على عرش مصر ، وانما جعلتها تتزوج « الصالح أيوب » لتثبيت ملكه • ومن ناحية أخرى ، حرص الفنان الشعبى على تصويرها فى صورة محببة الى العقلية العامة ، فقد نفى عنها صفة العبودية ، وجعلها ابنة للخليفة العباسى • بل ان السيرة جعلت « شجرة الدر » تعيش عدة أجيال منذ زمن صلاح الدين الأيوبىحتى تتزوج «الصالح نجم الدين أيوب » فهل يمكن أن يكون الوجدان الشعبى قد أعاد انتاج شخصية شجرة الدر فى هذه الصورة التعويضية تقديرا لدورها فى الدفاع عن البلاد ؟

آخر الشخصيات التاريخية التى تناولتها « السيرة الظاهرية » شخصية « عز الدين أيبك » • ويبدو واضحا أن السيرة اتخذت منه موقفا عدائيا تماما ، فقد جعلت سبب مجيئه الى مصر مشوبا بقدر من الانتهازية والعدوانية • اذ تقول السيرة « ••• كان ملك من الملوك بأرض الموصل [هو أيبك] ••• وكانت تأتيه الاخبار بما يجرى فى كل الامصار فبالأمر المقدر بلغه أن مصر عليها ملك من الأكراد الأيوبية يقال له « الصالح أيوب » • وذلك الرجل فقير الحال لا يعرف السلطنة ، ولا

له عليها أحوال ، فأمر بتجهيز العساكر ، وجاء بهم من كل قطر ، ودفع لهم الأموال حتى صار فى ركبة عظيمة وقال : لا بد أن أملك أرض مصر ... » . وسار أيبك بجيشه حتى وصل حلب فحاصرها ، ثم داهمه مرض شديد . وعرف السلطان بأمر أيبك وحملته لأنه « ولى الله المجذوب » الذى ينكشف عنه الحجاب ، وأمر نائب حلب أن يفتح أبواب المدينة أمام أيبك وجيشه . وبعد عدد من المتاعب التى يتعرض لها جيش أيبك بفضل كرامات الصالح أيوب يصل الى مصر ويتخذه السلطان وزيرا له (٢٥) . والسيرة تجعل أيبك أميرا خائنا ظالما ، فتارة يراسل « هلاون » لكى يستعديه ضد « بيبرس » ، على حين يحاول هو وأعوانه نهب معسكر بيبرس ولكن المصريين يتصدون لأيبك ورفاقه (٢٦) ، وتارة أخرى تجعله السيرة متآمرا مع الفرنج ضد بيبرس (٢٧) ، وتارة ثالثة تجعله متآمرا بالاشتراك مع القاضى الذى تجعله السيرة نصرانيا روميا يتخفى فى زى قاض مسلم لهدم البلاد من الداخل عن طريق التجسس والتخريب (٢٨) .

ومن المشاهد المثيرة ، ذلك المشهد الذى ترسمه « السيرة الظاهرية » لأيبك وجماعته بعد أن نجح « بيبرس » فى فتح أنطاكية وأخذها من الصليبيين على الرغم من مؤامرات أيبك ودسائسه . فقد عاد أيبك وجماعته مخذولين وتعرضوا لسخرية أولاد البلد أثناء سيرهم . يقول النص : « ... فلما رأوهم أولاد البلد قال أحدهم : أنظر يا أخى أيبك وجماعته دول كانوا مسافرين فى برمة . قال الآخر : كانوا فى زفته . واحد قال والله انهم متعوسين ان كانوا مسافرين ولا يقعدوا . هذا وهم سائرين والناس تمشق فى أبدانهم ، ومنهم من يضحك عليهم ، ومنهم من يضرب لهم تعبير بحنكه ، ومنهم من يقول : الله لا كان جالى الغلا ولا كياله .. » .

ويكمل الراوى المشهد فيحكى أن بيبرس أمر بالقبض على أيبك وجماعته ، وأن يسيروا فى الموكب مكشوفى الرأس حفاة الأقدام ، تتخاطفهم تعليقات جارحة من الناس ، فيقول أحدهم : هؤلاء الاثنين يخطفون العمائم فى سكة بولاق ، ويقول الثانى : هؤلاء قتلوا امرأة فى الجيزة ، ويقول ثالث : أنا راحت لى عمة » .

هذا الموقف العدائى الحاد والظاهر فى السيرة تجاه أيبك لا نستطيع أن نحدد له سببا على وجه اليقين . بيد أننا قد نجد له مبررا فى شخصية « المعز أيبك » المخادعة وأساليبه غير الشريفة . فقد كان نمطامن البشر يبدو لين العريكة سهل المنال ، لا يتخذ لنفسه موقفا ، ولا يبدى رأيا فى موضوع ؛ ويؤثر أن يطيع من له الأمر فى كل المواقف ، فاذا أمسك بلجام السلطة انقلب وحشا مستبدا وتجلت فيه صفات الضعيف المتحكم المستبد . فالتاريخ يخبرنا أن أمراء المماليك الأقوياء أختاروا أيبك سلطانا لانهم اعتقدوا انه ضعيف « .. متى أردنا صرفه أمكننا ذلك لعدم شوكته ... » . لكنه عندما أيقن أن الأمور قد دانت له خلع السلطان الأيوبى الطفل « الأشرف موسى » الذى كان فى السادسة من عمره وسجنه ، ثم دبر مؤامرة قتل فيها « فارس الدين أقطاى » زعيم المماليك البحرية صديق بيبرس البندقدارى . ولم يلبث هو نفسه أن لقى مصرعه على يد زوجته « شجرة الدر » حين عرفت أنه يسعى للزواج من احدى بنات البيت الأيوبى ليتخلص منها نهائيا ، وليدعم حكمه بصبغة شرعية بزواجه من الأميرة الأيوبية .

قال عنه المقريزى « ... قتل خلقا كثيرا ، وشنق عالما من الناس بغير ذنب ليوقع فى القلوب مهابته ، وأحدث مظالم ومصادرات عمل بها من بعده ... » (٢٩) فهل يمكن أن يكون الموقف العدائى الذى اتخذته سيرة الظاهر بيبرس من أيبك انعكاسا لشخصيته

الغادرة، أم هو رد فعل لكثرة القتل وسفك الدماء الذى ميز فترة حكمه التى دامت حوالى سبع سنين حافلة بالمتاعب فى الداخل والخارج ؟ أم أننا يمكن أن نفسر هذا الموقف فى ضوء الضرائب الكثيرة التى فرضها أيبك على المصريين ووصفها المؤرخون بأنها « مظالم ومصادرات » لا سيما وأن من خلفوا أيبك على العرش تمسكوا بهذه الضرائب فى أغلب الأحوال .

★ ★ ★

هذه بعض الملامح العامة التى رسمتها « سيرة الظاهر بيبرس » لأهم الشخصيات التاريخية التى عاصرت أحداث تلك الفترة التاريخية ، وربما يكون من المهم أن نعرض بعض الملاحظات الختامية فى هذا الموضوع :

أولا : ان الوجدان الشعبى وهو يعيد انتاج تاريخه لا يهتم كثيرا بالحوادث والأماكن والشخصيات التاريخية والتتابع الزمنى فى سياقه التاريخى الفعلى ، وانما يوظف ذلك كله فى خدمة هدفه الفنى بمضامينه الاجتماعية / الثقافية بحيث يبرز دور عامة الناس فى صنع تاريخهم ، وهو الدور الذى أهمله المؤرخون التقليديون لحساب الحكام .

ثانيا : ان البناء الفنى للبطل فى المفهوم الشعبى يكتسب أهمية خاصة حين يكون البعد الدينى العاطفى من أبرز أبعاد شخصيات السيرة الشعبية ، ومن ثم كان اهتمام الفنان الشعبى بتصوير « صلاح الدين الأيوبى » ، و « الصالح أيوب » و « شجرة الدر » فى قالب دينى حافل برموز الصوفية والزهد ، وملىء بأخبار المعجزات والخوارق والكرامات التى تخلب ألباب الجماهير أصحاب المصلحة الحقيقية فى السيرة التى تهتم بابراز دور عامة الناس .

ثالثا : ان الفنان الشعبى يعبر ، فى قسوة شديدة، عن الكراهية الشعبية لمن يقفون ضد مصلحة الناس وأمانيهم العامة ، وضد من يتسبب فى ايذائهم . كما أن الفنان الشعبى يدين تماما من يخون المثل العليا والقيم التى تمثل النظام الأخلاقى المجتمع الذى تمثله السيرة . ولذلك كان تجاهل السيرة للكامل الأيوبى ، وبقية أبناء البيت الأيوبى فيما بين صلاح الدين الأيوبى والصالح أيوب ، كما كانت السيرة عدائية تماما ازاء المعز أيبك .

رابعا : ان « سيرة الظاهر بيبرس » ، فى حقيقة أمرها ، سيرة الشعب المصرى فى فترة مهمة من تاريخ المنطقة العربية ، ولذا فان الصياغة الفنية لأحداث التاريخ وتشكيل شخصياته وأدوارهم قد وظفت لخدمة هذا الهدف الثقافى / الاجتماعى بحيث احتفت السيرة بالشخصيات التاريخية التى لعبت دورا فى مصلحة الناس ، واتخذت موقفا معاكسا ضد من عملوا لمصلحتهم الشخصية أو تسببوا فى الاضرار بالمصالح العامة .

دكتور قاسم عبده قاسم

(★) حين نذكر اسم « شجر الدر » (بدون تاء مربوطة) تكون الاشارة الى الشخصية التاريخية لأن هذا هو اسمها فى المصادر التاريخية ، وعندما نذكر « شجرة الدر » تكون الاشارة الى الشخصية الفنية فى السيرة .

(١) سيرة الظاهر بيبرس (طبعة محمد صبيح — بدون تاريخ) ، المجلد الأول ، ص ٢ .

(٢) مخطوط مصور بجامعة القاهرة تحت رقم ٢٤٠٢٨.

(٣) مخطوط مصور بجامعة القاهرة برقم ٢٤٠٢٩ .

وعن هذا المؤرخ وكتبه انظر : قاسم عبده قاسم : الرؤية الحضارية للتاريخ — قراءة فى التراث التاريخى العربى (دار المعارف ١٩٨٥م — طبعة ثانية) ، ص ١١٩ — ص ١٣٣ .

(٤) السيرة ، ج ١ ص ١٦٧ — ١٦٨ .

(٥) السيرة ، ج ١ ، ص ٤ .

(٦) المقريزى ، السلوك لمعرفة دول الملوك ، ج ١ ، ص ٢٢ .

(٧) السيرة ، جـ ١ ، ص ٦ - ص ٨ .
(٨) السيرة ، جـ ١ ، ص ٩ .
(٩) السيرة ، جـ ١ ، ص ١٠ .
(١٠) السيرة ، جـ ١ ، ص ١١ .
(١١) السيرة ، جـ ١ ، ص ١٣ .
(١٢) المقريزى ، السلوك ، جـ ١ ، ص ٦٣ ، حيث يذكر أن صلاح الدين الأيوبى شرع فى بناء القلعـــة سنة ٥٧٢ هجرية .
(١٣) السيرة ، جـ ١ ، ص ٢٤ - ص ٢٥ .
(١٤) المقريزى ، الســـلوك ، جـ ١ ، ص ٢٢٩ - ص ٢٣١ .
(١٥) السيرة ، جـ ١ ، ص ٢٩ .
(١٦) نفسه ، جـ ١ ، ص ٣٠ - ص ٣٦ .
(١٧) السيرة ، جـ ١ ، ص ٣٧ .
(١٨) المقريزى ، السلوك ، جـ ١ ، ص ٣٨٦ .
(١٩) السيرة ، جـ ١ ، ص ٣٨ - ص ٣٩ .
(٢٠) نفسه ، جـ ١ ، ص ٤١ ، ص ٤٩ .
(٢١) المقريزى ، السلوك ، جـ ١ ص ٣٣٩ - ص ٣٤٢
(٢٢) السيرة ، جـ ١ ، ص ٢٧٦ .
(٢٣) السيرة ، جـ ١ ، ص ٨٠ ، جـ ٢ ، ص ١٠ ، ص ٢٨ ، ص ٧٦ ، ص ٩٥ .
(٢٤) المقريزى ، السلوك ، جـ ١ ، ص ٣٣٩ .
(٢٥) السيرة ، جـ ١ ص ٤٩ - ص ٦٢ .
(٢٦) يقول نص الرواية ان الخطاب الذى أرسله أيبك الى هلاون كان نصه : « خطاب من أيبك وقلاوون الى أيادى هلاون . اعلم أننا خاص الأعداء للولد بيبرس ، وأنت أيضا عدو له . فاذا طلع النهار فاركب أنت فى كامل رجالك .. » . وعندما يحاول أيبك نهب معسكر بيبرس الذى رحل الى مكان هلاون ، يتصدى له « عثمـان بن الحبلة » وجماعته ، و « عقيرب » وجماعته ، و « حرحش » وجماعته (السيرة ، جـ ٢ ، ص ٦ - ص ٩ ، ص ٧ - ص ١١) .
(٢٧) السيرة ، جـ ٢ ، ص ٤٩ ، ص ٥٠ .
(٢٨) السيرة ، جـ ٢ ، ص ٣٦ ، ص ٣٧ - ص ٤١ ، ص ٤٤ - ص ٤٥ .
(٢٩) المقريزى ، السلوك ، جـ ١ ، ص ٤٠٤ .

★ ★ ★



الدكتور أحمد عثمان

الآداب القديمة فى مجملهـا شـفوية مسموعة لا تدوينية مقروءة . فوسـيلة النشر الأولى كانت الأداء الصـوتى سواء بالانشاد أو الغناء ، التمثيل أو الالقاء . ومن المقطوع به أن قلة قليلة جدا من مؤلفى الاغريق والرومان ــ على سبيل المثال ــ هم الذين كتبوا مؤلفاتهم بأيديهم ، فحتى بعد ان عرفت الكتابة وشاع فن تدوين الأدب اعتاد المؤلفون أن يملوا أعمالهم على خدم يستأجرونهم لهذا الغرض . وكانت عملية الاملاء هذه تتم بالمنزل أو فى السـوق العامة ، فى الملاعب أو الحمامات بل وفى الغابات أثناء رحلات الصيد . كما اعتاد المؤلفـون الاغـريق والرومان أن يقـرأوا أعمالهم على الجمهور شعرا كانت أم نثرا . وهذا ما قيـل حتى بالنسبة لمسرحيـات سينيكا بالقرن الأول الميلادى حيث كانت الكتب والمكتبات وعادة القراءة قد انتشرت

ولعل الشاعر الهجائى أرخيلوخوس الذى ازدهر حوالى عام ٦٥٠ ق.م هو أول شـاعر اغريقى نعرف بشىء من اليقين أنه نظم أشعاره مستعينا بالكتابة وان كان قد أفاد من التقنيات التقليدية للأدب الشفوى المسموع (١) . ذلك أن ملحمتى هوميروس «الالياذة» و «الاوديسيا»

لا تتضمنان أية اشارة الى معرفة بفن الكتابة أو عـلى الأقـل فـن تدوين الأدب آنـذاك . فالعلاقات المميته (semata lygra) المشـار اليها فى « الالياذة » (الكتاب السادس بيت ١٦٨) فى ثنايا اسطورة بيليروفون يفترض أنها تشير الى نظام الكتابة الموكينية التى ربما

انتشرت بتوسع الامبراطورية الموكينية نفسها في نهاية القرن الثانى عشر ق٠م٠ وعلى أية حال نحن لا نملك الدليل على ذلك ٠ وفى الحقيقة قامت الحضارة الموكينيــة على ثلاثة عنــاصر رئيسية : العنصر الأول هو المتمثل فى حضارة الآخيين الوافدين من الشمال ، والعنصر الثانى هو التراث المحلى للبـــلاسجيين أقدم سلالة سمعنا عنها فى بلاد الاغريق ٠ أما العنصر الثالث فهو تأثير الحضارة الكريتية المينوية ، ومما لا شك فيه أن المهاجرين من الشمال قد جاءوا عبر آسيا الصغرى وجلبوا معهم بعض التأثيرات من حضـــارات الشرق ٠ أما الأثر الشرقى – ولا سيما الفرعونى والفينيقى – على حضارة كريت المينوية فلا يحتاج الى تأكيـد ٠ وكان الحيثيون فى آسيا الصغرى قد نقلوا عن البابليين نظاما للكتابة ٠ أما كريت فقد عرفت الكتابة منذ الألف الثانية على أقل تقــدير واستعملت لغة لم تفك طلاســمها حتى الان بصفة تامة وتشبه اللغة الصينية ، واذا كان الآخيون شعبا من الأميين فانهم عندما قدموا من الشمال فى اتجاه الجنوب وصلوا الى مناطق تعرف الكتابة وتمارسها من زمن بعيد ٠ وتبنوا هذا الفن ولكن من الملاحظ أن النظام الكريتى للكتـــابة لم يــكن شــائعا فى بلاد الاغريق الرئيســية ابان العصر الآخر أى الموكينى ٠ وحدثت طفرة ملموسة عندمـا تبنى الاغريق الأبجدية الســامية الشمالية والتى أسـموها « الحروف الفينيقية » (grammata Phoiniksia) وهى حروف تشبه الى حد ما الحروف العبرانية وتتكون من مجموعات من العلامات كل منها يمثل ساكنا ٠ ولقد طور الاغريق فى هــذه الأبجدية حتى وصلوا بها الى ما نعرفه الآن باسم اللغة الاغريقية والتى لا تزال حية الى يومنـــا هذا بالصورة المتطـــورة التى يتحدث بهـــا اليونانيون المحدثون ، لقد استعاروا فى البداية بعض العلامات للدلالة على حروف الحركة ثم استبدلوا بتلك العلامات أشكالا مبتكرة تماما أى حروف جديدة لم تكن موجودة فى اللغات السامية وربما أخذوها عن مصادر أخرى ٠ المهم أنهم فى النهاية توصلوا الى الأبجـــدية الاغريقية ولــكن ليس قبل منتصــف القرن الثامن ق٠م ٠

هذا ويقدم بيدج (D. L. Page) أدلة واضحة من أسلوب ولغة ملحمتى هوميروس على أنهما تنبعـــان بالفعـــل من عدة مصـــادر مختلفة (٢) ٠ وهذا يعنى أنهما تقفان عنــد مصب تراث شــعرى شفوى عريق له عدة روافد ٠ ومما لا شك فيه أن التقدم فى فنون الكتابة والنسخ والتوســع فى تدوين الأدب يأتى على حساب عمل المنشد الملحمى الراوى للأحداث البطولية ٠ أى أن التدوين بصــفة عامة أمر لا يتفق مع طبيعة الشــعر الملحمى الأصلية ٠ اذ كان من الممكن أن تتحرر وتتجدد ملاحم هوميروس مع مـرور الزمن ، وكان من المحتمل أن تتبدد أيضـــا لو لم يأت الطاغية الأثينى بيسيستراتوس ابان القرن السادس ق٠م ويؤسس نظاما جديدا للانشاد الملحمى يسمى النظام الرابسودى حيث اختفت قيثارة الراوى القديم وتزود الراوى المســتحدث بدلا منها بعصا وكان عليـــه أن يغنى فى كل مرة قصـــيدة مكتملة أى أنشودة رابســـودية (rhapsode) تبدأ من حيث انتهت السابقة (esx hypolespseos) ٠ النظام الانشـــادى الذى أسسه بيسيستراتوس اذن يقـــوم على الالقاء من الذاكرة اعتمـــادا على نص مكتوب وموثق يمكن الرجوع اليه فى أى وقت ، وهو النص الذى صار يعرف فيما بعد باسم تحقيق أو تنقيح بيسيستراتوس ، واذا كان هــذا التنقيح المدروس قد حفظ أشعار هوميروس من الضياع فانه قد قضى على كل فرصة للتجديد فى تقنية الشعر الملحمى ٠ وهذا أمر طبيعى بالنسبة لفن يدون بعد أن كان قد بلغ قمـــة النضج معتمدا على التقنيات الشفوية ٠ ولقد كتب شيشرون الخطيب الرومانى المفوه عام ٥٥ ق٠م تقريبا – أى بعد أن كانت الدراســـات الفقهية والتحقيقات العلمية فى الاسكندرية قد انتهت وأثمرت وأصـبحت نتائجهـــا معروفة للجميع – وقال ان بيسيستراتوس طاغيـــة أثينا هو الذى « قد رتب كتب هوميروس التى



لم تكن من قبل على هذا الترتيب الذى نعرفه » (٣) واذا كان هذا صحيحا فان الأشعار الهومرية ـ وبصورة قريبة للغاية من النصوص التى وصلتنا ـ كانت تنشد فى أعياد الباناثينايا الاثينية فيما قبل عام ٥٢٧ (٤) ٠

ويقول معارضو النظرية الشفوية لنشأة الشعر الملحمى وطبيعته بأن حصول الاغريق على تقنية الكتابة أو تطورها هو الذى سهل عملية ابداع قصائد ملحمية مطولة كانت فى الأصل عبارة عن أغانى بطولية قصيرة ومتفرقة عرفتها عصور ما قبل الكتابة والقراءة ٠ انها لمشكلة حقيقية أن نحاول الاجابة على التساؤل المطروح كيف قفز المعدل التقليدى للأغنية البطولية القصيرة (الذى كان لا يزيد على وقت جلسة واحدة كما سنرى من خلال معطيات الأوديسيا الهومرية) ، الى ذلك الطول الهائل الذى نجد عليه ملحمتى هوميروس ؟ أن هذا الحجم فى حد ذاته يشى بأن الملحمتين نشأتا فى مجتمع يعرف القراءة والكتابة كوسيلة لتداول الأدب، ولكن غير ذلك فلا يمكن أن تكون « الالياذة » و « الأوديسيا الا ملحمتين قامتا على تقنية الرواية الشفوية التى تمثل بالنسبة لهما حجر الزاوية فى فهمهما وفى فهم طبيعة الشعر الملحمى ككل ٠

وعندما جعل الاغريق فى أساطيرهم « منيموسينى » Mnemosyne (الذاكرة) أم ربات الفنون Mousai فانهم كانوا بذلك يعنون أن شعرهم القديم الشفوى يعتمد أساسا على الذاكرة فى بقاءه عبر العصور ٠ ولقد ظل هذا المعنى موجودا حتى بعد أن عرف فن تدوين الأدب ٠ وبعبارة أخرى نريد القول بأن الفنان الاغريقى لابد وأن يعى دروس الماضى ، فعلى الشاعر مثلا قبل أن يهيمن على أدواته التعبيرية أن يلم بالتراث القديم من القصص الاسطورى والروايات الملحمية الشفوية ٠

لقد فقد التراث الشعرى الشفوى الذى كان موجودا فيما بين العصر الموكينى المزدهر وفترة ظهور هوميروس ثم العصر الكلاسيكى الذى عرف فى بدايته الاغريق فن الكتابة والتدوين٠ ولكن هذا التراث المفقود قد ترك بصماته لا على هوميروس فحسب بل وعلى الأدب الاغريقى بعامة ٠ فهو مثلا صاحب الفضل فى الجمع بين القديم المألوف والجديد المبتدع أى أن يبقى الأدب أمينا على التراث القديم ٠

ومع ذلك يضيف اليه معطيات العصر الجديد . هذا ملمح واضح فى ملحمتى هوميروس . اذ تتبنيان تقنيات ملحمية ومادة خام شعرية تنتمى الى العصر السحيق ومع ذلك تقدمان لنا صورة للحياة المعاصرة لهوميروس نفسه . بل ان هذا الملمح ذاته هو أكثر ملامح الأدب الاغريقى ككل وضوحا وتأثيرا . بمعنى أنه يقوم بالأساس على مألوف موروث وقديم غاية فى القدم بيد أنه يتحدث عن مجتمع معاصر أى - على سبيل المثال - أثينا القرن الخامس ق.م بالنسبة للمسرح .

يرد فى « الاوديسيا » (الكتاب الأول أبيات ٣٢٥ - ٣٢٨ - ٣٣٦ - ٣٥٢) .

« كان المنشد ذائع الصيت يغنى لهم وكانوا هم يجلسون فى صمت منصتين له . كان يغنى لهم عن عودة الآخيين المفجعة من طراودة والتى أوجبتها الربة بالاسى أثنية . وبعد ذلك خاطبت (بنيلوتى) المنشد الربانى والدموع تترقرق فى عينيها :

أى فيميوس أنك لتعرف الكثير من مفاتن الرجال الأخرى ، انك لعلى علم بأعمال الرجال والآلهة المجيدة مما حفظه لنا المنشدون .

غن لهم واحدة منها وأجلس الى جوارهم ودعهم يحتسون فى صمت كئوس الخمر واترك هذه الأغنية الحزينة التى تجلب الاسى الى أعماق قلبى حيث أن حزنا لا ينسى يسقط على وأنا أتذكر متلهفة على رأس زوجى الذى ذاع صيته فى هيلاس وأجوس .

فرد عليها (ابنها) تليماخوس الحكيم قائلا :

لم تكرهين يا أماه أن يمتعنا المنشد المخلص بالطريقة التى تواتيه فلا لوم على المنشدين ، انما زيوس هو الملوم فهو الذى يعطى كيفما شاء للبشر الساعين وراء أرزاقهم اليومية فلا تثريب على الرجل (أى فيميوس) أن يغنى مصير الدائنين (الاغريق) المؤسف لأن الناس فى الغالب يثنون على الأغنية التى تسبح اليهم نغماتها للوهلة الأولى » .

وسنتوقف بعض الوقت عند هذه المقطوعة الهومرية لأننا نستطيع من خلالها أن نتعرف على طبيعة الشعر الملحمى بعامة وطبيعة عمل المنشد وتقنياته الشفوية بصفة خاصة ، فالصياغة اللغوية فى هذه الفقرة المؤثرة نمطية الطابع ، بمعنى أنها مفعمة بعبارات من المألوف الملحمى تتكرر كثيرا فى « الالياذة » و « الأوديسيا » مثل « المنشد ذائع الصيت » أو « المنشد الربانى » و « بآلاس أثينة » و « العودة المفجعة » وما الى ذلك . بيد أن الفقرة ككل مريحة وتبدو تلقائية تنبع من روح الشاعر بلا عناء أو تعسف لأن النمطية فيها لا تصل الى حد الآلية . وبعبارة أخرى نريد القول بأن أسلوب هوميروس السلفى متجدد يجمع بين أسلوب العصر الموكينى القديم من جهة ولغة عصر هوميروس نفسه ، بل ولغة الأجيال والقرون الواقعة بينهما من جهة أخرى . ولا ينفى قولنا هذا أن العنصر السلفى عند هوميروس هو الأغلب . يتميز هوميروس اذن بتكرار العبارات الملحمية المألوفة والموروثة التى - مع ذلك تخلق انطباعا بالأصالة والواقعية . فكما أن تكرار هذه العبارات والحوادث هو نتاج طبيعى لتراكم الرواية الشفوية فانه عند هوميروس بصفة عامة يعمل على طبع هذه الحوادث والعبارات فى ذهن الراوى وهو يحفظ الأغانى وفى مخيلة السامع وهو يتمتع بالانصات له . كما يتسم الأسلوب الملحمى النمطى عند هوميروس بالحيادية أى أنه يترك الجمهور يحس بنفسه ولنفسه ويرسم ما يشاء من صور للأحداث والشخصيات . وهذا أسلوب يدفع هذا الجمهور الى تركيز الانتباه فى كل صغيرة وكبيرة مما يروى عليه .

لم تك لغة هوميروس اذن لغة الحديث اليومى بين الناس فى عصره ، أنها لغة اصطلاحية مصطنعة من حيث أنها بناء شعرى

ضخم وعريق يتضمن عناصر من المفردات والتعبيرات التى يرجع بها التاريخ الى عصور سابقة على هوميروس تقع فيما بين قرنين وخمسة قرون ٠ وأوضح مثل على ذلك الصفات الملحمية التى تعد سمة بارزة لنظام لغوى نمطى فى أعلى مراحل تطوره ٠ لقد توارث المنشدون جيلا بعد جيل صفات معينة عن بطل اسطورى مثل أوديسيوس ، صاروا يلتزمون بها فى أناشيدهم حتى أنهم لا يذكرون اسم هذا البطل الا مقرونا باحدى هذه الصفات ٠ فهو « الالهى » أو « شبيه الآلهة » أو « الصبور كالالهة » أو « مدمر المدن » أو « ذو الحيل الكثيرة » أى « واسع الحيلة » ٠ وابنه تيليماخوس يوصف بأنه كذلك « شبيه الالهة » أو « ابن أوديسيوس المحبوب » ٠ أما أجامنون فهو « السيد » أو « ملك البشر » وهكذا مع بقية الشخصيات ٠ وغالبا ما يذكر هوميروس الها من الآلهة أو بطلا من الأبطال مقرونا باسم الاب متبوعا بالصفة التقليدية له مثل قوله « بنت لابس الدرع أيجيس (أى زيوس) تريتونى » ويعنى الربة أثنية ٠ أو قوله « نيستور بن نيليوس الجد العظيم للآخيين » على أن أحد المنشدين قد يبتدع صفة جديدة ويضيفها الى رصيد بطل ما ، بيد أن بقاء هذه الصفة ضمن التراث الملحمى المألوف أمر مرهون بمدى نجاح هذه الصفة فى كسب رضا واعجاب المنشدين الآخرين عبر الأجيال ، أو بالأحرى مدى تقبل جمهور السامعين . ولاشك أن اقتران بطل من الأبطال بصفات معينة يكسب شخصيته ميزة الاتساق عبر كل الأناشيد الملحمية كما أنه يساعد جمهور هذه الأشعار على التعرف على الأبطال ومتابعة سيرهم (٥) ٠

هذه النمطية هى التى سمحت للشعراء الذين لا يعتمدون على الكتابة ـ بل على الحفظ والرواية الشفوية ـ أن يطوروا أغانى البطولة القصيرة الى قصائد ملحمية مطولة ، معقدة الحبكة ومتشابكة المحتوى ٠ فمثل هذه القصائد تفوق كما وكيفا طاقة أى شاعر يختار كل كلمة فى كل فقرة اختيارا خاصا ومدققا ووفق ما تقتضيه كل مناسبة وكل سياق على حدة ٠ ان ضرورة أن يكون الشعر الشفوى ذو الحجم الكبير نمطيا أمر تؤكده دراسة كل من هوميروس والأدب الشفوى المتبقى فى كل من يوغوسلافيا وجنوب روسيا وقبرص وكريت . لقد أثبتت هذه الدراسات أن الأشعار الملحمية الأقل تعقيدا أو الأقصر والأبسط تعبيرا ٠ هى أيضا الأقل نمطية ، بينما أفضل الأشعار الملحمية وأطولها هى الأغنى فى الصيغ النمطية ٠ ولوحظ أن الصيغة النمطية تزيد من قدرة المنشد الملحمى الموهوب على الابتكار ولا تضعفها أو تخنقها كما يمكن أن يتبادر الى الذهن ٠ فهذا المنشد يقبل تعبيرات وتقنيات اصطلح عليها وقبلت منذ زمن بعيد أى أنها اكتملت نضوجا واكتسبت رسوخا وصارت من المألوف التقليدى ٠ ولكنه مع ذلك أى المنشد يبذل أقصى جهده ليضيف من عنده ما يحقق له حسن الاستماع وذيوع الصيت والاعتراف بالأصالة ٠

وتشهد الفقرة المقتطفة سلفا من «الأوديسيا» بوجود النقد الذوقى فى عصر هوميروس بل وربما فى العصر الموكينى نفسه ، اذ نجد المنشد وسامعيه يفاضلون بين أغنية وأخرى ويقولون أن هذه حزينة وتلك بهيجة أو أنها لا تعجب من يسمعها ولا تروق لهم ولا تحرك مشاعرهم ٠ ونفهم ذلك من تلك المقطوعة نفسها أن جمهور الأناشيد المحلية قد شارك فى عملية خلق هذه الأناشيد لانه اثر فى تداولها وتجويدها ٠ اذ كان يتدخل فى عمل المنشد ويطلب منه لتعديل أو التبديل ، الاضافة والاعادة أو الحذف ٠

كان المنشد الملحمى يخاطب اذن السامعين وأبصارهم فى الوقت نفسه لأن جمهور الأناشيد الملحمية يتمتع ليس فقط بسماع المنشد وانما كذلك برؤيته ورؤية تأثير أغانيه على ملامح وجهه ونفوس مستمعيه الآخرين ٠ وكان المنشد المتجول يحفظ عن ظهر قلب عددا من أغانى البطولة التى تمجد أبطالا ينتمون الى

العصور القديمة المجيدة وكان يملك أن يلبى بين الحين والآخر طلبات الجمهور المحتشد حوله والا فسيتغنى بما يحلو له هو مما يحس أنه أكثر جذبا وتشويقا أو أنسب للزمان والمكان الذى يقف فيه (قارن « الأوديسيا » الكتاب الثامن بيت ٧٢ وما يليه) ٠

علينا أن نتخيل المنشد الملحمى وقد جلس يعيد مرات ومرات سيرة أحد الأبطال الاسطوريين لأناس يزعمون أنهم من نسل ذلك البطل ٠ ولما كان عقل هذا المنشد لايتميز بحرفية « شريط للتسجيل » فمما لا شك فيه أن روايته كانت تختلف من مكان الى آخر وفى كل مرة ينشد فيها ولو كان فى المكان نفسه ولنفس الجمهور ٠ اذ لم يكن هناك من قيد يقيد المنشد سوى « المألوف الملحمى » وهو محصلة تراث ممتد عبر قرون طويلة ٠

لم يكن عمل المنشد مجرد اعادة « اخراج » لنص محفوظ عن ظهر قلب وانما كان بمثابة « اعادة خلق » لقصة معروفة فى صيغة مألوفة ومعدة خصيصا لمناسبة معينة ٠ كان المنشد يدخل من التغييرات والاضافات فى القصة التى يرويها مايراه متمشيا مع ميول وقدرات الناس من حوله أى جمهور السامعين ٠ يشبه عمل المنشد الملحمى عمل المصور الذى يختار ليس فقط الزمان بل والزاوية المناسبة لتصوير مناظر سبق أن صورها الكثيرون غيره لأن هذا الاختيار فى حد ذاته يدل على مدى عبقرية هذا المصور أو ذاك المنشد ٠

ونعود الى عبارة « المنشد ذائع الصيت » الواردة فى الفقرة الهومرية التى اقتطفناها سلفا فهى تدل دلالة واضحة على أن بعض المنشدين الملحميين قد تفوق على أقرانه فذاع صيته بين الناس وهذا يعنى أمرين أولهما أن عمل المنشدين كان خلاقا لا مجرد تكرار دون زيادة أو نقصان والا فما فضل منشد على آخر ، والأمر الثانى هو أنه كان يجرى فى حلقات الانشاد نوع من المفاضلة مما يدل على أن جمهور السامعين كان يلعب دورا مهما فى عملية الانشاد الملحمى ومن ثم فى ترسيخ تقاليده ٠

واذا أردنا ان نضرب مثلا على تدخل هوميروس بموهبته الخلاقة كمنشد فى الموروث المحلى نشير الى حديثه عن الميرميدونيين (« الالياذة » الكتاب السادس عشر ابيات ٢٥٩ ــ ٢٦٧ ، حيث يقول :

« على الفور انفلتوا الى الطريق الجانبى مثل الزنابير التى عادة مايستثيرها الصبية ويدفعونها من اوكارها على جانب الطريق فتهتاج بسبب هؤلاء الصبية الذين ببراءة ودون وعى يجلبون الخطر لكثير من المارة ٠

فهى زنابير اذ تصادف أن اقترب منها مسافر دون قصد استجمعت كل قواها وهجمت عليه فكل واحد منها يندفع سابحا فى الفضاء ومدافعا عن ذويه انه يفتدى اخوانه بالقلب والروح هكذا اندفع الميرميدونيون من السفن »

فمثل هذا التشبيه المركب ليس من جنس الجو البطولى العام والتقليدى السائد فى « الالياذة » انه ــ كما يقول كيرك من اضافات الشاعر المنشد وهو بذلك يعكس تفكير وذوق جمهور القرن الثامن ق٠م ٠ لقد طمع كل جيل من المنشدين الاغريق القدامى ــ كما يفعل منشدو يوغوسلافيا المحدثون مثلا ــ فى أن يترك بصمة مميزة له فى الموروث الملحمى (٦) ٠

يخاطب أوديسيوس ويمودوكوس المنشد ويقول (الأوديسيا) الكتاب الثامن بيت ٤٨٧ ــ ٤٩٨) :

« أى ديمودوكوس أننى امتدحك من بين سائر الناس فمن المؤكد أنها هى ربة الفن موسا بنت زيوس ان لم يكن أبوللو نفسه هو الذى علمك ٠

لأنك وأنت تحكى حكاية الآخيين

بمنتهى الدقة والنظام Kata Kosnon تبدو وكأنك كنت هناك معهم بنفسك أو على الأقل سمعت الحكاية ممن كانوا هناك ٠

فلتنتقل الى جزء آخر من الحكاية ٠٠ غن لى حكاية الحصان الخشبى الذى صنعه أبوس بعون من الربة أثينـــة ، ذلك الشرك الذى ملأه أوديسيوس بالجنود ووضعه داخل قلعة المدينة (طروادة) ٠ فهؤلاء الرجال هم الذين دمروا طروادة ان استطعت أن تحكى لى هذه الأشياء كما وقعت بالفعل سأحدث الناس كافة عنـك وسأخبرهم كيف منحتك الربة ـ وبســخاء شديد للغاية ـ موهبة الغناء السحرى » ٠

فأوديسيوس المتخفى هنا يتحدث الى المنشد ديمودوكوس ويطلب منه التغنى بأحداث الحرب الطروادية ولا سيما حيلة الحصان الخشبى التى ساهم فيها أوديسيوس نفسه ٠ وهنا نلاحظ اصرارا شـديدا على الحقيقة ، فما يدهش أوديسيوس أن ديمودوكوس يروى ما دار فى طروادة وكأنه كان هناك أو كأنه نقل ما قاله عن شاهدى عيان ٠ وهو يرى فى ذلك ما يؤهل هذا المنشد ليكون أفضل المنشدين طرا ٠

وهكذا قد يندمج بعض السامعين فى الحدث الملحمى فيقاطعونه ويتدخلون فيه كما فعلت بنيلوبى مع فيميوس ٠

وكما فعل أوديسيوس (والملك الكينووس) مع ديمودوكوس عند هوميروس ٠ وقد يصل المنشد الهومرى بجمهوره الى حد الجزل وفقدان الوعى فهذا ما تشهد به محــاورة « ايون » لأفلاطون ٠ بل هذا الجزل الملحمى موجود فى أسطورة الســيرينات عنــد هوميروس فهن يسحرون الأحياء والأشياء بصــوتهن الرخيم منفردا ٠

يقول عنهن هوميروس (الأوديسيا الكتاب الثانى عشر بيت ٤٤ وما يليه) ٠ أنه عنـدما اقترب منهن أوديسيوس شعر بهذا الســحر حتى قبل أن يصل صـــوتهن الى أذنيه ٠ اذ لاحظ أن الرياح قد توقفت وأن أمواج البحر المتلاطمة قد سكنت ٠ فصوت السيرينات حلو كالعسل (Meligerys) لقد نادينه بالاسم وقلن له (أبيات ١٨٩ ـ ١٩١) ٠

« تعالى نمتعنك فتسمع منا ما ليس لك به علم فنحن على علم بكل شىء فعــله الاغريق والطرواديون بأمر الآلهة فى طروادة الشاسعة

بل نعلم كل ما يحدث على وجه الأرض » ٠

فمادة الســيرينات هى الحرب الطرواديـة وهكذا يظهرن وكأنهن منشــدات ملحميات مثلهن فى ذلك مثل فيميوس وديمودوكوس مع الفارق فى أنهن يعرفن ليس فقط كل ما دار فى طروادة بل وفى الدنيــا كلها ٠ المهم أن معرفة الحقيقة هو ما يلح المنشدون والسامعون كذلك على طلبه ٠

ولقد لعب أوديسيوس نفسه دور المنشد فى قصر الملك الكنيووس حيث أقيمت له وليمة واستمع فيها الجالسون لما دار فى طروادة ٠ على لسانه ويقول الكينووس معلقا على رواية أوديسيوس (الأوديسيا الكتاب الحادى عشر بيت ٣٦٨) ٠

« لقد سردت الحكاية كما لو كنت منشدا » . والفعل المستخدم هنا هو Katalegein ويعنى لا مجرد سرد الحــواديت بل تقديم قائمـة Katalogos مرتبة ومنسقة للشخصـيات والأحداث ٠ وهذا ما يذكرنا بقائمة النســاء وقائمة السفن الواردتين فى ملحمتى هوميروس واللتين دار حولهما جدل عنيف بين دارسى ونقــاد هوميروس ٠ على أية حال يتقــدم أوديسـيوس بنفسه ليروى قصــة طروادة ومغامراته هو شخصيا فيها فهو شاهد عيـان وصانع الحدث الملحمى ومن ثم فهو الأقدر على حكايته وتلبية رغبــة الجمهور فى ســماع الحقائق ٠

وفى احدى فقرات « الالياذة » (الكتاب الثانى بيت ٤٨٤ ـ ٤٩٢) يقول هوميروس :

« أخبرننى ياربات الفنون يامن تنزلن منازل الأوليمبوس فأنتن الهات موجودات هناك ، بكل شيء عليمات أما نحن (البشر) فنسمع عن هذا المجد ولا نعرف عنه شيئا أخبرننى من هم قواد الاغريق ومن هم سادتهم فلن أستطيع أنا أن أنقل عددهم ولا أن اسمى أسماءهم حتى ولو كانت لى عشرة ألسنة وعشرة أفواه وصوت لا ينقطع وقلب نحاسى ٠ ان لم تذكرننى أنتن ربات الفنون الأوليمبيات بنات زيوس ذى الدرع (أيجيس) بمن أتوا الى طروادة » ٠

فهنا يتضح تماما هدف الشاعر وحرصه على الدقة فى نقل أسماء القواد ووصف الأحداث ولكنه يرى أن لا قبل له بكل ذلك مالم تلهمه ربات الفنون ٠ وهكذا نستطيع أن نفهم لماذا استهل هوميروس ملحمتيه « الالياذة » و « الأوديسيا » بالتضرع لربة الفن أن تغنى له وتلهمه ٠ ذلك أنه يسعى الى سرد الحقائق وهن وحدهن القادرات على مثل هذا العمل الشاق ٠

والمنشدون الملحميون فى « الأوديسيا » يسلون هذا البطل أو ذاك ممن اشتركوا فى المعارك التى هى موضوع أغنياتهم وربما يكون فيميوس (٧) أو ديمودوكوس (٨) صورة لهوميروس نفسه كمنشد ملحمى ملهم يتتلمذ على الآلهة ٠ ولقد كانت المناسبة المعتادة والملائمة لحفلات الانشاد الملحمى هى وليمة الملك فى قصره عندما يجلس الحضور ـ وبعضهم قد يكون من الضيوف الغرباء ـ على الموائد المصفوفة ٠ ومن حولهم المغنون الذين ربما يصاحب غناءهم رقص مناسب كما حدث فى حفل زواج أبناء ميذيلاوس ٠ وقد يقع الغناء الملحمى فى الهواء الطلق كما حدث فى بلاد الغاياكيين ، وفى الولائم يبدأ الانشاد الملحمى بعد أن يفرغ الجالسون من الطعام ويستمر هذا الانشاد حتى يندمج الجميع فيه فيتأثر أحدهم ويقاطعه ثم يشرعون فى الانصراف للنوم ٠ وفى الغالب يمتع الانشاد الملحمى نفوس السامعين والا فان أحدهم سيتدخل فى عمل المنشد كما حدث عندما تدخلت بنيلوبى فى عمل فيميوس وكما تدخل الملك الكينووس فى عمل منشده ديمودوكوس عندما لاحظ أن أغانيه لا تسر الضيف المجهول (أوديسيوس). والانشاد الملحمى طابع عام فى أحداث «الالياذة» والاوديسيا فهو موجود فى كل مكان (٩) وفى « الاوديسيا » يتحدث يومايوس عن منشدين متجولين يمكن استئجارهم وهم الى جانب الانشاد الملحمى يمارسون فنون العرافة والطب وما الى ذلك ٠

نقطة مهمة ينبغى أن لاتفوتنا وهى أن حفلات الانشاد المذكورة فى ملحمتى هوميروس لا تنم عن أنها كانت تتناول أعمالا ضخمة فى حجم « الالياذة » و « الأوديسيا » الا أن الجو العام يوحى بأنه من الممكن وجود وشيوع مثل هاتين الملحمتين ٠

ولعل أشهر منشد ملحمى هو ذلك الذى يتحدث عنه النشيد الهومرى « الى أبوللو » وجاء فيه :

« أى أبوللو وأرتميس ألتمس منكما الرحمة والعطف وبعد فوداعا لكم جميعا ولتتذكروا من الآن فصاعدا أيتها العذارى عندما يأتيكن هنا فى قابل الأيام أى فرد من أبناء الأرض الكادحين ليسألكن ٠

يا عذارى أخبرننى أى رجل هو بحق أعذب المنشدين جاءكن هنا وبعث فى نفوسكن السرور أكثر من غيره فلتجب كل واحدة منكن ولتكن اجابتكن الجماعية هناك رجل أعمى يعيش فى خيوس الصخرية أغانيه هى أجمل الأغانى جميعا الآن ومستقبلا وسأحمل صيتك معى طيبا أينما حللت متجولا فى الأرض عبر المدن وبين كل ساكنيها ٠

وسيصدقني الناس أجمعين لأن الحق هو ما أخبرهم به فهذه الفقرة تكشف النقاب عن ملحمي محترف يقوم بالدعاية لنفسه ولفنه أمام بنات ديلوس العذارى أو بواسطتهن لأنهن كن يرقصن في أثناء انشاده • انه يتباهى بقدراته الفنية ومع ذلك يبدو أنه كان فقيرا •

ولقد أدخل المنشد بعض الكلمات والعبارات على موضوعه لكي يحدثنا عن فنه وحرفته وظروف معيشته • ولقد كان القدامى يعتقدون أن هذا النشيد من نظم هوميروس نفسه • ولعل هذا الاعتقاد هو المسئول عن خلق أسطورة أن هوميروس كان أعمى وهو الأمر الذى قبله توكيديديس نفسه المؤرخ الحصيف والناقد العالم • ومن العسير أن نقبل نسبة هذا النشيد الى هوميروس لأن لغته ليست هومرية تماما اذ تنقصها الدقة والثبات الهومريان • ومن المحتمل أن المنشد الذى كان على وشك أن ينشد أشعار هوميروس يحاول تقمص شخصيته ويطالب لنفسه بالمكافأة التى يستحقها مثل هذا الشاعر الموقر • انه بأسلوب يؤكد به المنشد الملحمى ذاته لأنه يزج بعمله الى أعماق الناس وينتزع انتباه جمهوره الواسع والمختلط ويستغل شهرة المكان المقدس — أى ديلوس — الذى تنشد فيه الأشعار • ونلاحظ أن المنشد هنا مغنى جوال وان كان يقطن خيوس وهو واحد من مجموعة أو مجموعات من الشعراء المتجولين الذين يعرفهم ويعرف أنه أفضلهم • ولقد أثبتت الدراسات أن «أبناء هوميروس» (Homeridai) كانوا فعلا يقطنون خيوس وأنه كانت هناك أشعار ملحمية أخرى غير « الالياذة » و « والاوديسيا » (١٠) •

كان المنشدون الملحميون يسمون «المعنون» (aoidoi) وهم يؤدون عملهم على أنغام آلة وترية تسمى فورمينكس Phorminx أو كيثاريس Kitharis ثم سمى المنشدون الملحميون بعد ذلك رابسودوى Rhapsodoi والكلمة تعنى الذين « يرتقون » أى يصلون الأغانى بعضها ببعض فهو أسم مشتق من الفعل rhapto بمعنى « أرتق » والكلمة ode بمعنى « أغنية » • ولقد نشأ هذا النظام الجديد فى الانشاد الملحمى فى عهد بيسيستراتوس كما سبق أن ألمحنا •

أما الوزن السداسى نفسه (Hescametron أداة الشعر الملحمى القوية فهو جزء من تركة الحضارة الموكينية على ما يبدو •

فما كان ليصل الى ما هو عليه من قوة وعظمة عند هوميروس لولا أنه كان قد مر بفترة طويلة من التطور والصقل • انه وزن يقوم على التقسيم الكمى لا الكيفى أى لا يقوم على النبرة بل على الحروف والمقاطع بمقدار طولها وقطرها أى على الزمن الذى يأخذه كل منهما فى النطق • ومع أن الشعر الأوروبى المعاصر يقوم أساسا على النبرة فانه من الراجح أن التقسيم الكمى كان هو الأصل وهو المتبع فى لغات الأسرة الهندأوربية بصفة عامة • فهو موجود فى السانسكريتية والفارسية على سبيل المثال • وهو نظام أكثر طواعية واستقرارا من النظام القائم على النبرة • لأن الأول يقوم على مبدأ ثابت وهو أن الحرف أو المقطع الطويل يأخذ من الوقت ضعف ما يأخذه الحرف أو المقطع القصير عند النطق • وكل مقطع يأخذ حجمه الطبيعى، كما تحسب الحروف المتحركة والساكنة فى العملية كلها • واصطلح الناس على أن هذه الحروف طويلة وتلك قصيرة وتركوا بعضها محايدا أى يمكن أن يكون طويلا أو قصيرا •

والوزن السداسى مكون من ستة أقدام وكل قدم مكون من داكتيلون أى مقطع طويل متبوع بآخرين قصيرين (ب ب ـ) • ويمكن استبدال أى قدم من الأقدام الستة الداكتيلون بقدم سبوندى أى مقطعين طويلين (ـ ـ) بل ان القدم السادس يمكن أن يقتصر على مقطعين أحدهما طويل والآخر قصير (ب ـ) •

ولا نعرف أين اخترع الوزن السداسى فلا مثيل له فى الشعر السامى أو الحيثى القديم ، وقيل أنه جاء من جزيرة كريت المينوية ولكننا لا نعرف من لغة هذه الحضارة ما يكفى للتثبت من ذلك · الأرجح اذن أنه اخترع اغريقى قائم على التقسيم الكمى المعروف فى أسرة اللغات الهند الأوربية · وقد عاش هذا الوزن فيما بين ١٤٠٠ ق·م· تقريبا وحتى آخر ملاحم العصر القديم فى القرن الخامس الميلادى · وقد ينازعه أى وزن آخر فى طول البقاء ولكنه يقف بلا منازع من حيث انه لم يفقد شيئا من كيانه الأساسى طوال حياته مع حدوث تطور لغوى وفكرى ضخم بل ومع تنوع الموضوعات التى صيغت فيه من الملاحم مسرفة الطول الى الأغانى القصيرة للغاية ·

واذا قورنت « الالياذة » و « الاوديسيا » كملحمتين على التقنية الشفوية بملاحم تلتها فى عصور صارت القراءة والكتابة فيها أمرا شائعا ستتضح الصورة أكثر فأكثر ، فملحمة أبوللونيوس السرودسى « الارجونوتيكا » أو « رحلة السفينة أرجو » تبرز فيها ملامح التدوين والتحقيق فالملحمة نفسها نظمت فى سعة من الوقت وروجعت وصححت أكثر من مرة وهى تخاطب جمهورا قارئا بصمت أو بصوت مسموع بعكس ملاحم هوميروس الانشادية التى تغنى أمام جمهور منصت ، ومن ثم يمكن القول عن ملحمة أبوللونيوس أنها ملحمة مصطنعة أغلبها من صنع الخيال أو على الأقل غير واقعية وتخاطب الذهن أكثر مما تخاطب الوجدان · وهذا أمر ينطبق على ملحمة «الاينيادة» «لفرجيليوس» و « الفردوس المفقود » « لميلتون » فعالمهما من صنع الشاعر وهو شيء ينبغى أن لا نتوقعه من هوميروس الشاعر الملهم الذى يمثل ينبوع الشعر الملحمى الأصيل والقائم على التقنية الشفوية لا التدوينية وهى تقنية تتجلى فى عدة جوانب أهمها جميعا الحبكة القائمة على وحدة الموضوع والجو النفسى العام مهما وقع من تكرار أو استطراد ·

ولقد أثار المعارضون لنظرية شفاهة ملاحم هوميروس عدة مشاكل أهمها ما يتصل بحجم الملحمتين « الالياذة » و « الاوديسيا » وبنيتهما المعقدة فكلاهما برأى هؤلاء المعارضين لا يمكن أن يكونا من عمل شاعر أو شعراء لم يعتمدوا على فن الكتابة أثناء النظم والتداول على نحو أو آخر وحتى لومان D. Lohmann الذى لا يرفض النظرية الشفوية كلية واتخذ من الأحاديث الطويلة فى الملحمتين وسيلة لاثبات هذه النظرية يقول ان هوميروس يتبع النظام الشفوى التقليدى السائد فى بلاد الاغريق ولكن بطريقة تدل على أنه أعاد من تقنيات الكتابة والتدوين (١١) ·

واتجهت الأنظار مؤخرا الى أفريقيا وتزايدت عمليات جمع الفولكلور ، وتراكم الدراسات (١٢) التى تأتى بنتائج لها صدى عميق فى عالم النقد الهومرى · لأن الفولكلور الافريقى يمثل البقية الباقية من التراث الملحمى الانسانى حيث لم يعتوره تغيير جذرى · اذ يعتقد بعض الباحثين أن مجتمعات غرب ووسط أفريقيا البدائية تقدم لنا ما يمكن اعتباره أقرب صورة للحياة والشعر الملحمى فى عصر هوميروس لقد أجهد علماء الفولكلور أنفسهم بحثا فى أنحاء المعمورة عن مجتمع يقترب بهم من مجتمع هوميروس فوجدوا ذلك من العسير حتى فى أبعد المناطق عن تأثيرات الحضارة الغربية الحديثة ·

بيد أن الساحة الافريقية هى التى لازالت تغرى مثل هؤلاء العلماء بمزيد من البحث والتقصى · وعلى قدم وساق يواصل علماء الفولكلور جمع الروايات الشفوية الملحمية من مختلف أرجاء القارة السوداء ولا سيما المجتمعات البدائية ·

ومن المتوقع أن يتوصل هؤلاء العلماء الى رسم صورة عامة لمجتمع ملحمى شفوى « افتراضى » بهدف تقريب صورة المجتمع الهومرى الى الأذهان ·

ومن المشاكل التى كانت تواجه الدارسين فى هذا الميدان هو أن هذه المادة الفولكلورية المجموعة من مجتمعات بدائية معاصرة ـ خارج أفريقيا ـ كانت متواضعة جدا لا ترقى الى مستوى « الألياذة » و « الاوديسيا » من حيث الحجم والوزن وكذا التعقيد والتهذيب واتقان الحبكة الملحمية ، ومن ثم أصر بعض الدارسين على أن « الالياذة » و « الاوديسيا » لا يمكن أن تكونا قد نظمتا بغير الاستعانة بفن الكتابة أى أنهما ليستا شفويتين ٠

وجاء شعراء بامبارا Bombara الأفارقة وقدموا أفضل الأسس لمحاولة رسم صورة للملابسات العامة التى يمكن أن تنشأ فى ظلها ملاحم ضخمة مثل « الالياذة » و « الاوديسيا » معتمدة على تقنيات الشعر الشفوى ٠ فكل شاعر من شعراء بامبارا يستطيع بمفرده أن يحفظ اثنى عشر حدثا ملحميا وكل حدث يستغرق عشرة آلاف بيت ويحتكر هؤلاء الشعراء ـ المنشدون وراثة هذه التركة الملحمية الضخمة ٠ وتتخصص النساء منهم فى أغانى المديح أما الذكور فيلعبون عدة أدوار مثل أدوار المفاوضين والمستشارين ، الحكام والقواد ، الملوك ، والمؤرخين والموسيقيين وما شابه ذلك ، ويتم انتقاء صغار السن لممارسة هذا الفن بعناية شديدة وبعد اختبار مواهبهم ٠ وكل منهم يتخصص فى العزف على آلة موسيقية محددة ٠ وتستمر فترة التدريب من خمسة الى عشر سنوات ٠ وتجمع بين التربية البدنية والذهنية (١٣) ٠

يتراوح حجم حفلة الانشاد الملحمى طولا وقصرا من مجتمع الى آخر ٠ وهو أمر يعتمد بالدرجة الأولى على قدرات المنشد الملحمى نفسه وطبيعة جمهوره وملابسات حفل الانشاد الملحمى ـ ولقد سبق أن تناولنا حفلات الانشاد الملحمى المذكورة فى « الالياذة » و «الاوديسيا» ونحن نعود اليها الآن لنلقى نظرة مقارنة بينها وبين ما يحدث فى أفريقيا ٠ ولنطرح السؤال التالى : فى طبعة أكسفورد تبلغ « الالياذة » ١٥٦٩٣ بيتا و « الاوديسيا » ١٢١١٠ بيتا فكيف كان المنشد الملحمى يهيمن على مثل هذه المادة الشاسعة وكيف كان الجمهور قادرا على متابعته ؟

وقبل أن نصل الى اجابة على هذا السؤال ننوه الى أنه بالفعل قد جرت محاولات لتقدير الوقت الذى يمكن أن يستغرقه انشاد « الالياذة » و « الاوديسيا » فى ضوء المادة الفولكلورية المجموعة من مجتمعات معاصرة ٠

اذ عقد الباحث نوتوبولوس(J. A. Notopoulos) مقارنة بين المنشد الملحمى الاغريقى القديم والمغنين اليونان المحدثين فى جزيرتى كريت وقبرص فهؤلاء المحدثون ينشدون أغانى شعبية فى وزن يتكون من خمسة عشر مقطعا وهو ما يقترب من طول الوزن السداسى ٠ لقد جمع هذا الباحث ثلاثة عشر مغنيا فأنشد أسرعهم ثلاثة عشر بيتا ونصف فى الدقيقة الواحدة وأنشد أبطأهم سبعة أبيات ، فمتوسط سرعة الانشاد اذن ٩ر٧٣ بيتا فى الدقيقة الواحدة ٠ واذا أنشدت « الالياذة » بهذا المعدل ودون توقف فانها تستغرق ٩ر٢٦ ساعة وتستغرق الأوديسيا ٧ر٢٠ ساعة ، ومن الملاحظ أن أسرع المنشدين يغنى ضعف عدد أبيات الأبطأ ٠

واذا وضعنا فى الاعتبار قدرة الجمهور الاغريقى القديم على البقاء فى المسرح طيلة ساعات النهار وفق ما تقتضيه ملابسات العروض المسرحية ومهرجاناتها حيث كانت تقدم ثلاث مسرحيات تراجيدية ومسرحية واحدة تياترية وأخرى كوميدية فى اليوم الواحد ، اذا وضعنا هذا فى الاعتبار لأصبح من السهل تصور بقاء جمهور حفلات الانشاد منصتا ومتابعا نهار يوم كامل ٠

والمشكلة هى أنه كما تبين لنا لا تكفى ساعات النهار كلها لانشاد « الالياذة » أو « الاوديسيا » ومن هنا ذهب التفكير الى

الاحتفالات الدينية التى تستمر عدة أيام ، ولقد أجريت أبحاث ميدانية على الانشاد الملحمى أثناء شهر رمضان وثبت أن السيرة الملحمية يمكن أن تستمر خمسة عشر ليلة فى تركيا على سبيل المثال (١٥) ٠

لقد سبق أن قدم لنا باروا (C.M. Bowra) نماذج من المنشدين الملحميين المحدثين من أوزبيك Uzbek وكارا كيرغيز Kara Kirghiz فالمنشد ساجيمباى أوروزباكوف Sagymbai Orezbakov (١٨٦٧ ـ ١٩٣٠) أملى فى عام ١٩٢٠ قصيدة ملحمية بلغ طولها أربعين ألفا من الأبيات ٠

ويقال أن لديه مخزون ملحمى يبلغ حوالى مائتين وخمسين ألفا من الأبيات ، بينها على الأقل قصيدتان بطول القصيدة نفسها التى أملاها ٠ ولم يكن هذا المغنى فريدا بين قومه فله ـ كما يقول باورا ـ أنداد كثيرون ٠ ويعلق باورا قائلا أن الصياغة النمطية لا يمكن أن تفسر هذه الظاهرة العجيبة اذ ينبغى أن نضيف عوامل أخرى كثيرة أهمها أن هؤلاء المغنين يعيشون فى مجموعات كل منهم يردد الأغانى نفسها على نحو أو آخر ٠وفي كاراكيرغيز كانت سير الأبطال تعد فنا قوميا يعتد به كل مواطن فيحاول أن يحترف الانشاد ويتقن الحفظ (١٦) ٠ ومن ثم فعلينا أن نتصور هوميروس ينشد ملحمتيه فى مجتمع مماثل حتى يتسنى لنا أن نتفهم كيف نظمتا اعتمادا على التقنية الشفوية ٠

وفى أبريل عام ١٩٥٦ أملى الشاعر الزائيرى كاندى روريكى Candi Rureke من قرية بيسى (Bese) فى كتيسيمبا ملحمة البطل موريندو Murndo وهى ملحمة طويلة جدا وتتمتع بوحدة تأليفية ملحوظة ، أما حبكتها الملحمية فهى غاية فى التعقيد والاتساق ٠ وهذا كله يثبت بما لا يدع مجالا للشك بأن مثل هذه التسمات الدالة على النضوج يمكن تحقيقها بالتقنيات الشفوية وحدها ٠ كان تسجيل هذه الملحمة الافريقية يتم فى اطار حفل عادى يحضره جمهور ويشارك أفراده فى العملية ككل ٠ ولقد أخذ دارسو هوميروس نتائج هذه الأبحاث الفولكلورية الافريقية كدليل يثبت أنه لا يوجد فى « الالياذة » و « الاوديسيا » ما يتعدى حدود التأليف الشفوى أو يستعصى على المنشد الذى لا يستعين بالكتابة لحفظ الروايات المتوارثة (١٧) ٠

وفي أغلب المناطق الافريقية يرتدى المنشدون زيا خاصا ومميزا لحفلات الانشاد الملحمى ٠ ولدى قبائل نيانجا Nyange نجد الآلات والأدوات قليلة العدد بسيطة الصنع يمسك المغنى بيديه خشخيشة (جلجل) من القرع المجفف وعصا صغيرة خشبية متوجة بالريش الجميل ٠ ويلبس منشدو قبائل المونجو Mongo قبعة من الريش ويزينون أجسادهم بزخارف هندسية متنوعة ٠ أما منشدو الفانج فيضيفون الى قبعة الريش عرفا أو ما يشبه العرف من شعر أو غيره ٠ ويرتدون تنورة من الألياف تتدلى عند الخصر وهم يضعون على أكتافهم الكثير من جلود الحيوانات المتوحشة وتتحلى أقدامهم بخلخال له رنين الأجراس ٠ ولبعض هذه الأدوات والملابس مغزى أسطوريا خاصا وضارب فى أعماق الشعر الشفوى الملحمى ٠ فمثلا عصا منشد قبائل النيانجا ـ كما يؤكد الشاعر المنشد روريكى سالف الذكر ـ ترمز الى عصا البطل مونيدو ومالها من قدرات سحرية ٠ ويؤكد بعض منشدو المونجو أنهم لا يستطيعون الغناء بدون هذه الملابس والأدوات التى ورثوها عن الآباء وتلقنوا دروسا فى استخدامها من معلمين متخصصين (١٨) ٠

وتتضافر هذه النتائج التى توصل اليها علماء الفولكلور الافريقى مع معطيات المادة العلمية التى جمعها كل من لورد (A.B. Lord) وبارى M. Parry (١٩) فلقد التقى هذان الباحثان مع المنشدين الملحميين المحدثين بمناطق الصرب والبلقان وجمعا من أقوالهم ما يثبت أن هؤلاء المنشدين يتعاملون مع مادتهم

الملحمية دون أية رؤية مسبقة . فعندما سئل هؤلاء المنشدون عن التقنيات الشعرية المميزة لفنهم لم يحيروا جوابا ووقعوا فى حيص بيص والأكثر من ذلك أن جمهورهم نفسه لا يستطيع غالبا تعليل تفضيله هذا المنشد على ذلك ، بيد أنه من مجمل أقوال هذا الجمهور تبين أنه يصر على ثلاثة ميزات مفضلة فى المنشد الجيد هى الصوت القوى الجميل والمخزون الملحمى الكبير من سير وأغان وحكايات والدقة فى سرد الحقائق حيث لا يختلط حدث ملحمى بالآخر ولا تقع أخطاء وكلما توافرت هذه الميزات فى المنشد الملحمى طال حفل الانشاد . فالمنشد الأشهر افدو ميديدوفيتش Avdo Mededovic من بيجيلوبولجى (Bijelo Polje) يتباهى بأنه فى حين يغنى الآخرون الحكاية فى خمس ساعات يأخذ هو عشر ساعات كاملة ليغنى الحكاية نفسها . وهذا دليل على أن المنشد المحدث ـ كالمنشد الهومرى ـ يتدخل فى الموروث الملحمى بموهبته الخلاقة وهذا ما يعتمد على قدراته الابداعية من ناحية ورد فعل جمهوره من ناحية أخرى . ومع ذلك فان المنشدين المحدثين جميعا ـ كمنشدى هوميروس ـ يزعمون ويؤكدون زعمهم بأنهم يلتزمون الموروث الملحمى ولا يحكون سوى الحقائق والهدف الرئيسى للمنشدين المحدثين ـ كما كان بالنسبة لمنشدى هوميروس ـ هو امتاع الجمهور وتسليته وتحريك مشاعره . ولقد لاحظ البحاثة لورد أن أفدو مديدوفيتش سالف الذكر ـ يخلع على شخصياته الملحمية لمسة انسانية آسرة مما يعنى أن الانشاد الملحمى بالنسبة له ـ كما كان بالنسبة لمنشدى هوميروس ـ كالاخراج المسرحى الخلاق أو كالأداء المبدع للسيمفونيات بمعنى أن كل حفل انشادى له مذاقه الخاص ولاحظ لورد كذلك أن بعض المنشدين يحفظون الأغانى الملحمية الطويلة بمجرد سماعها مرة واحدة ولأول وهلة .

---

(١) راجع :

G.S. Kirk, Homer : The Meaning of an Oral Tradition, in «The Classical World» edited by D. Daickes and A. Thorlby (Aldus Books, London 1972). pp. 155-171.

وقارن د. أحمد عتمان : الشعر الاغريقى ، تراثا انسانيا وعالميا (سلسلة عالم المعرفة الكويتية مايو ١٩٨٤) ص ١٣ ـ ٧٥ .

(٢)

D.L. Page, The Homeric Odyssey, Oxford, 1955 Ch. VI and Cf. Idem, History and the Homeric Eliad (University of California Press 1972), Passim.

(٣)

Cicero, De Uratore, 111, 137.

(٤) د. أحمد عتمان ، سبقت الاشارة اليه ، ص ٢٠ ـ ٢٢ .

(٥) انظر :

M. Parry, L'Epithéte traditionelle dans Homére, Paris 1928 repr in A. Parry (ed.) The Making of Homeric Verse (Oxford 1971), Passim.

وقارن

J. B. HainsWorth, The Criticism of an Oral Homer, JHS 90 (1970), pp. 90-98.

(٦)

Kirk, Op. Cit., pp. 160-161.

(٧) ورد ذكر فيميوس فى « الاوديسيا » بالاماكن التالية : الكتاب الأول بيت ١٥٠ ـ ١٥٥ ، ٣٢٥ ـ ٣٧١ ، ٤٢١ ـ ٤٢٤ ، الكتاب السابع عشر بيت ٢٦٠ ـ ٢٦٣ الكتاب الثانى والعشرون بيت ٣٣٠ ـ ٣٣٧ ، الكتاب الثالث والعشرون بيت ١٣٣ ـ ١٤٧ ، الكتاب الرابع والعشرون بيت ٤٣٩ .

(٨) ورد ذكر ديمودوكوس فى « الاوديسيا » بالاماكن التالية : الكتاب الثامن فى فقرات كثيرة منه ، الكتاب الثالث عشر بيت ٢ ـ ٢٨ .

(٩) راجع « الالياذة » الكتاب الثامن عشر بيت ٤٩٤ ـ ٤٩٥ ، ٥٢٥ ـ ٥٢٦ ، ٥٦٩ ـ ٥٧٢ ، ٥٩٠ ، ٦٠٦ ، الكتاب الرابع بيت ١٧ ـ ١٩ الكتاب الخامس بيت ٦١ ـ ٦٢ ، الكتاب التاسع بيت ١٨٦ ـ ١٩٥ ، الكتاب العاشر بيت ٢٢١ ـ ٢٢٨ و ٢٥٤ الكتاب الثالث والعشرون بيت ١٣٣ ـ ١٤٧ .

(١٠) د. أحمد عثمان ، سبقت الاشـــارة اليه ، ص ٧١ ـ ٧٥ .

(١١)
D. Lehmann, Dr. Kompsition der Reden in der Ilias. Berlin : De Gruyter 1970 (Intersuchunchungen Zur antiken Literature une Geschichte 6), Passim i cf. M.S. Jensen, The Hormeric Question and the Oral — Formulaic Theory, Museum Tusculnum Press, Copenhagen 1980, pp. 36-7.

(١٢) راجع :

D. Biebyck, The Epic as agenre in Congo Oral Literature (African Folklore, Ed. by R.M. Dorson, Bloomington, London Indiana University Press 1972, pp. 257-73.

Idem, The African Hercic Epic (Eournal of the Folklore Institute, 13, 1976), pp. 5-36.
D. Biebyck — K. Mateene, The Mwinds Epic from the Banyanga (Congo Republic Berkley, Los Angeles, California University 1969.

(١٣) Jensen, Op. Cit., pp. 48-9.

(١٤) J.A. Notoupolos, Studies in Early Oral Poetry, ESPH 68 (1964) pp. 1-77.

(١٥)
I. Basgoz, The Tale — singer and his Audience, An experiment to determine the effect of different audiences on a «hikaye» perfcrmance (Folklore Performance and Communication. Ed. by D. Den Amos and K.S. Goldstein, The Hayue, Paris, Mcuton, pp. 143-203.

(١٦)
C.M. Bowera, Heroic Poetry, London, Macmillan 1952, pp. 330-367 esp pp. 355-356.

هذا ويرى جينسن أن ملحمتى هوميروس نصـوص شفوية محلاة أو على قوله :

«The Poet's Writinghand is simply a tool for the Oralmind» Jensen, Op. Cit., p. 81, ff.

(١٧) Cf. Jensen, Op. Cit., pp. 36-7, 45.

(١٨) Ibidem, p. 51.

(١٩) انظر الدراسات التالية :

A. B. Lord, The Singer of tales. Cambridge Mass. Harvard University Press (Harvard Studies in Comparative Literature 24), 1960.

Idem, Homer (Originality : Oral Dictated Tescts, TAPHA 84 (1953) pp. 24-34.

M. Parry — A.B. Lord, Serbocroation Heroic-songs, 1-11. Cambridge Mass Belgrade : The Harcard University Press and the Serbian Academy of Sciences 1953-4.

A. Parry A.B. Lord — D.E. Bynum, Serbo Croation Heroic Soncs Collected by M.P. III. Avds Mededovic : The Wedding of Smailargic Meho. Translated With Introduction ,notes and Commentary by A.B.L. with a translation of conversations Concerning the singer's life and time by D.E.B. Cambridge Mass. Harvard Press 1974.



مــوال

سبع سواقى بتنعى ، لم طفُو لى نار

والنار بترعى فؤادى ، وأنا لم دريت بالنار

شط البحور مرقدى ، والموج بنالى دار

يامنية القلب قولى : وإزاى عشق الجار

يبقى النظر ف النظر ، والقلب قايد نار

* * * *



اختيار وتقديم

صلاح الرّاوى

(١)

ونْ زغـرتولى أغنـى .. وافـْرح قليب الحزينة

أنا عارف اللى قتلنى .. شَعْرَه مغطى جبينه

(٢)

سبب البلاوى ما هُنْتُو وشُور العزول كانِ صايب .

يا شِورْت عقلى ما هُنْتو فْـراق الحبايب مصايب

(٣)

عجاجٍ عِلى فوق دُوَّر وكنس الحصى والاراضى

على بْنَيَّه لابسه مقـَور لابسة عاج وبيّا قـَراضى

(٤)

جانى طبيبى وشَرَحْ لى ويا عينى دَللى صبوره

ربيّت كلبى وجرحنى وَنَا رابطَهْ فى شَجُوره

(٥)

فراق الحبايب يا خيّى مر علقم والبل ماقدرت أسوقَه ..
ياجابولى الطعام مر علقم مَرْضَان ماقدرت أدوقَـه ..

(٦)

تستاهلى العـز يادار وتسعين ليله فْراح
انمخطر يَابوُ حجـل وسوار وخُد ليلتك للصباح

(٧)

مَنِّيتنى والمنى طال وقطعت عنى الرسايل
خلّيتنى شبه لَطْفال أبكى ولى دمع سايل ..

(٨)

فـايت علينا يرَمِّى أبو عاج ويًّا قراضى
بعد العِشا قـال يا مٍّى بكًّى الحصا ف الاراضى

(٩)

غزالة نازلة من جبلهـا وراخية شعور السوالف
ياعقلى وفكرى جبلها من عسى الله علينا توالف

(١٠)

تعال ياطبيب المبالى شق دَرْبى وهـات القلم والدوايا
وامسكنى من ايدى ودُرْ بى عسى الله تلقـى دوايا . .

(١١)

عيب الذهب قَصّ ونحاس وعيب الخيول الحِرَانه
وعيب القبيلة من الراس وعيب الفتى من لسانَه

(١٢)

ونْ ماشيت ماشى ولد زين ومْنَسب من جَدُّه وخاله
وِنْ عاب عيبه وثِنْتيـــن يقولو : الولد من خَوَاله

(١٣)

أنا أُوَصِّف فى زينة الطول وامْ يد مَلْـو السوارة
عليها خَرْطه بخرطوم قليل وصفها ف العدارِى

(١٤)

وعينى تراعى مقبل واخضر ويأوز العراقى
أنا وحبيبى لازم نقبِّل مادام نوى ع الفــراقِ

(١٥)

واللى يداديك داديه وخلِّى عيالك عَبيدَه
واللى يعاديك عاديه ولو كان العمر ف إيْدَه

(١٦)

واللى تركنا تركناه وتركناه من البال واصل
ياقدح المحبة كفيناه على مال جُوًّا الحواصل

(١٧)

واليوم ياعينى ماتِبْكيش وباتوا الطباب حداكى
ونْ أَذّن الله ما تبكيش لاسعى واجيب لك دِواكى

(١٨)

تعال ياطبيب المبالى شوف لى بكَا امِّى وهات الدوا فى عــلاجى
ندرٍ علىَّ ان بطل بِكا امى تبقى البشارة علا بى

(١٩)

صاحب العيب لاتعايبيه وصاحب العيب آهو نادم
وادى القلم تاه ف ايد راعيه واشحال عقل البنـادم

(٢٠)

وبنيّات بيرعن عجيلات وجاموس ياما طول قرونه
ومن جرّب حب البنيات يفر النعس من عيونه

(٢١)

سلامة حبيبى .. حبيبى وسلامته من كل داء
وادى عينى بتبكى عليه بنحيبى هو اللى عارف بـدائى

(٢٢)

انتم على فكرى تِملّـى وقصدى نجيكم زيـاره
يادمع عينى تملـى ملا دِنّين واربع زيـارة

(٢٣)

ليكم زمان ياحبايب مابِنْتُو ولا فحّت علينا روايحكم
شَريناكم بالفين جنيه بنتو رحلتم الله يسامحكم

(٢٤)

واهدى لحبيبى سلامات ومع كل طيرِ طـاير .
واسمع لحبيبى نغامات .. وادى ذِكْرِته ف القلب ساير

(٢٥)

وِنْتى يامصر فيكى الحسين حماكى وكل الأولىا يامصر فيكى ..
وادى ربك ف القرآن ذكرك وحماكى

وتعيشى على كل الدوالى

(٢٦)

ونتى يامصر يا أُمى حبيبتى وخيرك زايد عليّ
ونْ مِرِضْت إنتى طبيبتى وغلاوتك ف القلب طَيّه

(٢٧)

ولِكِى ذكره أصيلة يامصر فى سَجلاَّت
وانتى على كل الدول مشهوره
وادى ربك ذكرك بـآيات وانشاالله تعيشى منصوره

(٢٨)

وَنَا شفت يا خيى حمامات ورفرافين فوق الجبالِ..
ونا باهديهم سلام وتحيات ودايماً همًّا ف بالى

(٢٩)

- عِدٍّ بعيده مراقيه وارضه حجر سَبْك مُونَه
دا الجن وآلاف سكنتم فيه كيف العمل فى نزوله

. . .

- عِدٍّ بعيده مراقية وارضِه حجر سبك مونه
وانزل على الجن أهاديه والا ف أقلّع سنونه

(٣٠)

ياقلبى اللى انتزع من جواجيه وياما جراله ما جـارى
على حبيب كان العشم فيه من اجله دمعى على الخد جارى

(٣١)

ياما فيكى رأَينا العز يادار وكان الطيور يوْردّوكى
واليوم الليل سَبَل لسْتار فرّحُم يادار نسْيوّكى

(٣٢)

حبيب القلب أنا مــا ننساه ومهما م الود والغلا جــابولى
حلفت يمين ما أنساه . . والله مهما بالنغم دا يقولوا

(٣٣)

وزمان ماريت حْبَيبىً ولا شافْتَه عيونى
هُو اللى كان مخلص لى بودُّه واليوم قبل مارميه رمانى

(٣٤)

ماتنْعيش ياعينى ماتنعيش وباتوا الطبابا حداكى
ونْ أَذَّن الله ياعينى ماتنعيش لاسْعى وأجيب الك دواكى

(٣٥)

قدّام بيتكم ياعرب بلوخيول وكل حصانٍ بلجَامَه
ومن شاف زينة الطول يرتد لوكان الهلالى سلامه

(٣٦)

نبكى نبكى على فراقكم نبكى ونبل عشب الجبالِ
على حبيبى عينى بتبكى خلَّى دمعى على الخد سالِ

* * *

الحواشى :

(*) الواو : فن شعرى شعبى منتشر فى صعيد مصر ، ويطلق عليه أيضا اسم « المربع » فهو يعتمد مطلقا على نظام الشطرات الأربع بقافيتين بحيث تتحد - الا فى حالات نادرة - قافية الشطرة الأولى بقافية الشطرة الثالثة ، وقافية الشطرة الثانية بقافية الشطرة الرابعة ، كما يعتمد هذا الفن على التجنيس المغرق - أحيانا - فى التعمية ومن ثم يقتضى تظهيرا (كشفا) ، وعلى هذه الخصيصة النوعية (التجنيس) تقوم ظاهرة المساجلة بين شاعرين أو أكثر ، والتى تتخذ عدة تسميات كالمحاورة والمبادعة وغير ذلك من التسميات الدالة على المنافسة والتبارى . وعلى فن المربع أو الواو يقوم نص السيرة الهلالية فى صعيد مصر ، ونصوصه خارج السيرة بالغة الكثرة .

وهذه المجموعة من النصوص تمثل بعضا من النصوص التى يؤديها الشاعر الشعبى مسلم حامد مسلم (٤٥ سنة) وهو شاعر بدوى من قرية الموهوب بالواحات الداخلة (الوادى الجديد) وهو فنان متميز تأليفا وحفظا وأداء ولا يقتصر ابداعه على نوع واحد . وقد قام بجمع هذه النصوص : صلاح الراوى وآمال نوح وعادل ندا مساء الخميس ٥ أبريل ١٩٨٤ باستثناء النصوص من ٣٠ الى ٣٦ اذ انفرد الأول بجمعها فجر الاثنين ١٩٨٤/١٠/٥ .

ويقوم مؤدى هذه النصوص عند بدء كل مربع بترديد عبارة « على الواو ... وكم أغنى واشرح على الواو » أو تنويعات لمضمونها ، ثم يبدأ كل مربع بالكلمة الأخيرة من الشطرة الأولى ، مثال (لاغنى واغنى .. ون زغرتولى اغنى) وهكذا ، وهذا قريب - من هذه الزاوية - من أداء المراثى الشعبية (العديد) .

(١) ون : وان (أداة الشرط) ونحرص على تدوين النص فى أقرب صورة الى طريقة نطقه فى الأداء الصوتى الحى باستثناء التنوين لاعتياد النطق به فى القراءة العادية .

(٢) ماهنتو : ما هو أنتم ، والمعنى : ليس الا أنتم ، شور : نصيحة أو رأى صايب : مصيب أو صحيح ، شورت : شاورت أو استفتيت ، ماهنتو : لم تهونوا .

(٣) عجاج : تراب ، وينطق التنوين فى الجيم المكسورة ، دور : دور جمع دار أو بيت ، وتطلق كلمة دار عند البدو على البيت وما حوله أى المساحة التى تعيش فيها أسرة ما ، كما تطلق الكلمة على المكان بعد أن يرحل عنه ساكنوه ويقيموا خيمتهم فى مكان غيره لسبب أو لآخر ، مقور : فتحة الثوب الدائرية عند الرقبة ، عاج : اسواره من العاج تلبسها النساء البدويات وكذلك النوبيات ، قراضى : قرط .

(٤) دللى : هذه التى ، اسم اشارة واسم موصول على أن حركة الدال فى اسم الموصول فتحة وهذا خاص - من حيث القاعدة - بالمذكر ولكن النص تضمنها على هذا النحو الذى أوردناه ، شجورة : شجرة فى صيغة التصغير . ودونا (ونا) وهى واو العطف - والتى تؤدى هنا معنى الحال - وضمير المتكلم المفرد بحذف الهمزة للحفاظ على طريقة الأداء والتى تحقق سلامة الوزن .

(٥) مر علقم : مر على القوم ، أى الناس ، البل : الابل ، مر علقم : شديد المرارة وياخيى : تصغير أخ مع حذف الهمزة .

(٦) فراح : أفراح وكسرة الحاء مشبعة وكذلك الحاء فى (للصباح) ٠

(٧) لطفال : الأطفال ٠

(٨) يرمى : ينابزنا بالكلام السىء بطريقة غير مباشرة ولا يستخدم هذا الفعل فى اللغة الشعبية الا فى صيغة الفعل الرباعى بتشديد الميم ومن المفردات المستخدمة لأداء هذا المعنى الفعل لقح ، يامى : يا أمى أى بكى منـاديا أمه فى هذا البكاء ، والميم مفخمة ، والواضح أن هذه الفتاة ذات الأساور العاج والأقراط تتظاهر بصدها بينما تحمل فى قلبها لهذا المصدود حبا يجعل حصى الأرض يبكى لبكائها الليلى ٠

(٩) جبلها الأولى : الجبل مضاف الى ضمير يعود على الغزالة ، وجبلها الثانية : جبا لها أى عطية أو منحة أو هـدية ، من عسى الله : عسى الله وخبر عسى هنـا هو (توالف علينا) ٠

(١٠) شق دربى : سر فى طريق بيتى ، أى تعال الى ، در بى : فعل أمر من دار يدور أى لف بى ، الدوايا الأولى : المحبرة ، دوايا الثانية : دوائى ، تلقى : تجد ٠

(١١) الذهب : ينطقها المؤدى بالذال ، قص : صفيح مقصوص ، الحرانه : العناد وهو من عيوب الخيل ، يقال فرس حرون ، الراس : الرأس أى كبير القوم ٠

ثنتين : اثنتين ، وينطقها بالثاء وان كانت أقرب الى نطق السين ، والرقم ليس مقصودا لذاته تحديدا وانما على سبيل التكثير فالمقصود عيبة أو أكثر ، وكل ذلك مردود الى الخال ولهذا طالب المرء بأن يحسن اختيار من يصادقه (يماشيه) وأن يدقق فى أصوله جدا وخالا ثم ركز فى بقية النص على الخال وأورده جمعا بغرض التكثير وفى هذا معنى لطيف جدير بالتأمل ٠

(١٣) أوصف : الهمزة لا تكاد تنطق والفعل مشدد العين (ص) واللفظ واسع التداول فى النصوص البدوية (ويلاحظ أن هذه النصوص ليست بدوية ولكن ثمة مفردات بدوية غير قليلة والشاعر المؤدى بدوى ، وان كانت له نصوص كثيرة غير بدوية خاصة الموال) ، يدملو السواره : مكتنزة الذراع بحيث يلتحم بها السوار . خرطه : أى حسنة البنيان سليمة التكوين وهناك تعبير شعبى متداول يقول : (خراط البنات خرطها) أى أحسن تقويمها ، خرطوم : أنف ، العدارى : العذارى ٠

(١٤) تراعى : تنظر ، مقبل : جنوبا ، نقبل : نتبادل القبل ، والقاف فى لفظة الفراق مشبعة الكسرة ٠

(١٥) يداديك : يرعاك ويقدرك ، واختيار الأبناء عبيد لمثل هذا الشخص يحقق أقصى ما يمكن تقديمه فى مجال التكريم من خلال ما هو معروف من حب جبلى للأبناء .

(١٦) واصل : تماما ، قدح : أداة كيل معروفة ، كفيناه : قلبناه ، الحواصل : الحجرات ومفردها (حاصل) والمعنى : أن ما كنا نكيل به الحب لهذا الذى تركناه ، قد غطينا به مالا ، كناية عن شغله بشىء آخر ـ يفترض أنه أقل قيمة ـ بل وأصبح هذا المكيال بعيدا عن متناولنا فقد شغلناه ووضعناه بعيدا ٠

(١٧) ماتبكيش : لا تبكى ، الطبابا : الأطباء ، حداكى : عندك ، وأصـلها حذاكى ، ما تبكيش الثانيـة : ليس تبـكيشا أى خـداعا ، وانظر النص رقم (٣٤) وحاشيته ٠

(١٨) بكامى : بكم أى كم هو سعر الدواء ، علابى : علب ندر : ندر والراء المكسورة منونة ، بطل : توقف وانتهى وزال ، بكا أمى الثانية : بكاء أمى ، علابى : على أبى ٠

(١٩) تعابيه : تعبأ به ، اشحال : أصلها ايش حال ومعناها هنا فما بال ، البنادم : الانسان (ابن آدم) ٠

(٢٠) بنيات : جمع بنيه تصغير بنت ٠

(٢١) لا يمكن القطع بما اذا كانت (نحيبى) على هذا النحو (باضافة نحيب الى ياء المتكلم) أم أنها نحيب مع اشباع كسرة الباء ٠

(٢٢) تملى الأولى : دائما ، وتملى الثانية : نرجح أنها من الفعل ملأ وقد ورد هنا فى زمن المضارع وصيغة المبالغة والفاعل العين ، ثم عاد الى الدمع وجعل له فعل الملأ كذلك ولكن فى صيغة الماضى ، وكلا الاستخدامين دقيقان دلاليا ، زياره : جمع زير ٠

(٢٣) بنتوا : ظهرتم ، فجت : هبت أو هلت أو جاءت ، بنتو : عملة ذهبية قديمة لم نتمكن من تحقيق زمن ومكان اصدارها وتداولها ٠

(٢٤) طير : كسرة الراء مشبعة ، نغامات : نغمات ولكن المؤدى يشبع فتحة الغين القصيرة بحيث تبدو فتحة طويلة ، ذكرته : ذكراه ٠

(٢٥) الدوالى : الدول ولا نستبعد أن يكون المعنى المقصود كذلك (على مر الدهور والأزمان) فلفظة دولة تؤدى الى الدلالة ويضطرد استخدامها بهذا المعنى فى اللغة البدوية ٠

(٢٦) طيه : مطوية أى مستقرة فى القلب أو محفوظة فيه ٠

(٢٧) سجلات : ينطقها بفتحة على السين والمقصود سجلات التاريخ ٠

(٢٨) ياخيى : تصغير أخ مع حذف الهمزة انظر حاشية (٥) ٠

(٢٩) هذا النص عبارة عن مربعين الأول (فرش) والثانى (غطاء) وفق مصطلحاتهم ٠

عد : بئر والدال منونة ، مراقيه : مصاعده ، وربما يرى البعض أن الأولى به أن يقول مهابطه ليستقيم المعنى ، ولكن المقصود هنا هو طريق الوصول الى الحبيب وهو فى مكان عال ، ومن ناحية أخرى فان لفظ المراقى أنسب حتى بالنسبة للبئر لأن المرء متوجه نفسيا الى معالجة مشكلة الصعود منه قبل الهبوط فيه ، سبك مونه : متين أو صلب ٠ الآف : الثعبان ، أهاديه : أقدم له هدية ، قلع سنونه : أخلع وانتزع أسنانه والمقصود بالجن أهل الحبيبة وبالآف : من ينافسه على حبها أو من يدس له ويحول بينه وبين ما يريد ٠

(٣٠) جواجيه : الجوجى هو الصدر أو الضلوع ٠

(٣١) لستار : الأستار أو الستور ، فرحم : بتشديد الراء أى أقاموا الأفراح أو اشتد فرحهم ٠

(٣٢) الغلا : الحب وهى اللفظة الأكثر تداولا للدلالة على الحب فى لفظة البدو ٠

(٣٣) حبيبى : تصغير للتدليل ، وهذا النص لم تلتزم فيه التقفية وفق النظام المطرد فى فن الواو ٠

(٣٤) ماتنعيش : النفى من نعى أى بكى ، وماتنعيش الثانية : متى نعيش ، ومتى هنا شرطية والمعنى اذا عشت ، انظر النص رقم (١٧) وحاشيته ٠

(٣٥) أكثر ما يفخر به البدو هو امتلاك الابل والخيول ، وتقريب الخيل من البيت دلالة معروفة عندهم على تكريم الجيد منها ، ووجودها بعدتها (اللجام هنا مجاز الجزء الدال على الكل) يضيف فى النص معنى خاصا هو الاستعداد تمهيدا لمضمون بقية النص ، فمن يرى ذات الطول الحسن فانه سيرتد مهما كان شجاعا مقداما ولو كان الهلالى سلامة نفسه اما نكوصا أمام هذا الجمال الباهر (والطول الحسن أى المناسب أحد حدود جمال المرأة عند البدوى) واما رهبة من أهلها الفرسان الذين تقف خيولهم وكل حصان بلجامه ، أو للسببين معا ٠

(٣٦) الجبال وسال : كسره اللام فيهما مشبعة ٠







قد يكون من المفيد أن يحاول الباحثون فى مجال الفولكلور الافادة من مناهج الدراسات الأخرى التى أحرزت قدرا من التقدم فى صياغة طبيعة مادتها وتحديدها وفى تحديد المداخل العلمية الكفيلة بالكشف عن خصوصية القاهرة التى تدرسها . وعلم اللغة وما يتفرع عنه من علوم يعد احد العلوم الاجتماعية المهمة التى بلورت لنفسها منهجا يتسم بقدر هائل من الدقة والوضوح .

وليست محاولتنا هنا للافادة من علم اللغة والنقد الأدبى فى تحليل ظاهرة أدبية شعبية – هى الفزورة – محاولة تنطلق من فراغ ، فالعلاقة بين الفولكلور والدراسات اللغوية علاقة وثيقة . والفولكلور فى أحدث تعريفاته فى المدرسة الأمريكية المعاصرة هو الاتصال الفنى بين مجموعة محددة من البشر. وهذا التعريف اذا حللناه يستند الى معايير ثلاثة : المعيار الأول يحدد وظيفة الفولكلور بأنها وظيفة اتصالية ، وهذا المعيار يربط الفولكلور ربطا وثيقا بنظرية الاتصال فى جوانبها المختلفة ، ومنها نظرية الاتصال اللغوى التى تنصب أساسا على أنواع الأدب الشعبى أو فنون القول الشعبية . وليس من المغالاة فى شىء أن نقول أن هذا التعريف الشامل للفولكلور يربطه بعلم السميوطيقا

أو علم الاشارات والعلامات · هذا عن المعيار الأول فى التعريف ، أما المعيار الثانى فهو يحدد تلك الوظيفة الاتصالية بصفة الفنية، وذلك الفصل بين الفولكلور ووسائل الاتصال الاخرى غير الفنية ومنها اللغة العادية والحركات والاشارات الإتفاقية ذات المعنى المحدد العملى كاشارات المرور وغيرها من العلامات – وهذا المعيار الثانى يجب أن يشد الباحثين الى محاولة تلمس الجوانب الاتصالية الفنية فى أنواع الفولكلور وأنماطه ، والى محاولة درسها وتحليلها · أما المعيار الثالث فهو مفهوم الجماعة التى يؤدى الفولكلور من خلالها ولها تلك الوظيفة الاتصالية والفنية·

هذه المعايير الثلاثة التى يقوم عليها تعريف الفولكلور تفرض على الباحث التسلح بمناهج عديدة من العلوم الانسانية ، والافادة من نتائج هذه العلوم ، وذلك لكى يفهم طبيعة النشاط الفنى الشعبى ، ولكى يكون قادرا على توصيفه وتحليله · ويهمنا من هذه العلوم فيما نحن بصدده الآن علم اللغة والنقد الأدبى وعلم الاجتماع بفروعه المختلفة ·

يساعدنا منهج علم اللغة على الكشف عن الأدوات والوسائل الاتصالية التى يستخدمها نوع بعينه من أنواع الأدب الشعبى ويساعدنا النقد الأدبى على تحليل الجوانب الفنية التى تتضافر مع الوسائل اللغوية – وتنبثق عنها وتتجلى من خلالها – فى أداء عملية الاتصال الفنية · أما علم الاجتماع فهو العلم الذى يساعدنا على دراسة السياق الاجتماعى الذى تتم العملية كلها فيه ومن خلاله ، وذلك بمستوياته المختلفة وتعقيداته وتركيباته · بهذا وحده يمكن اخراج دراسة الفولكلور من اطار الخطب الحماسية والتخمينات الاجتهادية ونقلها الى اطار الدراسة الموضوعية العلمية ·

واذا انتقلنا من التعريف الشامل للفولكلور الى أحد فروعه وهو الأدب الشعبى ، ومنه الى نوع خاص من هذا الأدب هو الفزورة لوجدنا أن التعريف السابق – رغم شموليته – يتطابق معها تمام التطابق ، فالفزورة بناء لغوى فنى يقوم بوظيفة الاتصال بين مجموعة من البشر · والفارق بين الفزورة وغيرها من أنواع الأدب الشعبى يكمن فى أن المجموعة التى يتم الاتصال الفنى بينها يمكن أن تقل لتصل الى شخصين فقط ، وذلك على عكس الأغنية أو الموال أو السيرة مثلا · وتتشابه الفزورة من هذه الزاوية مع النكتة والمثل اللذين يكفى فيهما أيضا شخصان لتحقيق عملية الاتصال الفنية ·

وتهتم هذه الدراسة انطلاقا من هذا المنظور بالكشف عن الادوات اللغوية والفنية التى تؤدى الفزورة من خلالها وظيفتها الاتصالية الفنية · ورغم أن الحديث قد كثر وطال حول الوظائف الاجتماعية التى تؤديها الفزورة كما تؤديها غيرها من أنواع الأدب الشعبى فان المدخل اللغوى النقدى كفيل – فيما نرى – بالكشف عن خصوصية بنائها وكفيل من ثم بالكشف عن خصوصية الوظيفة التى تؤديها والتى تميز بينها وبين أنواع مثيلة تشبه الفزورة من حيث البناء وذلك كالنكتة والمثل والأقوال الشعبية · وسوف يكون التركيز هنا منصبا على الوظيفة الفنية التى يمكن تلخيصها فى المتعة التى يثيرها حكى الفزورة عند المتلقى · والوظيفة التى تؤديها الفزورة بالنسبة للمتلقى هى اثارة الدهشة التى يعقبها لذة الاكتشاف بعد حل اللغز الكامن وراء الفزورة · والدهشة قرينة الاثارة التأملية والحث العقلى واستفزاز الطاقة الذهنية والعقلية من أجل اكتشاف اللغز الذى تنطوى عليه الفزورة ·

وهذه الوظيفة المعقدة المركبة تؤديها الفزورة من خلال وسيلة لغوية يطلق عليها علماء اللغة « اللبس » أو « الالتباس » فما هذه الوسيلة اللغوية ؟ وكيف يقوم بناء الفزورة عليها ؟

● ● ●

اللبس ظاهرة لغوية ، تعنى العجز عن التعبير ، ويؤدى ذلك العجز بدوره الى فقدان اللغة لوظيفتها الاتصالية · ولذلك كثيرا



ما حذر علماء اللغة العرب القدامى من هـذا اللبس ووضعوا القواعد والقوانين التى تعصم المتكلم من الوقوع فى هـذا « الالتباس » ، وأباحوا للشعراء كثيرا من المحظورات اللغوية بشرط عدم الوقوع فى هذا « اللبس » الذى يحول اللغة عن وظيفتها الأصلية والأساسية وهى الافهام والاتصال . وليس علم النحو العربى الا القوانين التى يستهدى بها متكلم العربية للحماية من هذا « اللبس » أو ما يطلق عليه علماء اللغة « أمن اللبس » . من هـذا المنطلق حرم علمـاء اللغة تحريما قاطعا أن يتقدم الضـمير فى الجملة على الاسـم الذى يشير اليه فلا يصح أن يقول قائل « ضرب ولده المدرس » على معنى أن ابن المدرس قد ضرب أباه المدرس ، وذلك لأن الضـمير فى « ابنه » يعود على المدرس ، وهو الاسم الذى جاء متأخرا فى الجملة ، فهـو متأخر فى ترتيب وجوده فى الجملة ، وهـذا ما يطلق عليه علماء اللغة « متأخر من حيث اللفظ » ومن جانب آخر فهذا الاسم « المدرس » موقعه فى الجملة مفعولا به لأنه هو الذى وقع عليه فعل الضرب ، والفـاعل هو الابن ، وبذلك يكون الاسم متأخرا من حيث اللفظ ومتأخرا كذلك من حيث الرتبة ، لأن رتبة المفعول تلى رتبة الفاعل فى سـياق التركيب اللغوى العربى .

هذا هو اللبس على مستوى اللغة العادية لغة الحديث ، وهو ينطبق تماما على اللهجة العامية فلا يصح أن نقول « صاحبهـا فى الشقة » نعنى صاحب الشقة فيها وذلك لأن المسـتمع سيتساءل : صاحب ايه اللى فى الشقة ؟ .. وعلى مستوى لغة الشعر أيضا حذر علماء اللغة من الوقوع فى «اللبس» وذلك رغم ما أعطوه للشعراء من حرية لم يبيحوها للمتكلم العادى باللغة .. ومن الأمثلة التى

أوردها شيخ البلاغيين العرب عبد القاهر الجرجانى على اللبس الذى يؤدى الى الغموض قول أبى تمام :

وما مثله فى الناس الا مملكا
أبو أمه حى أبوه يقاربه

ويكمن اللبس فى هذا البيت فى مجموعة من الظواهر اللغوية التى يعرفها علماء اللغة والمعنى الذى أراد الشاعر التعبير عنه هو : وما مثله فى الناس حى يقاربه الا مملكا أبو أم هذا الملك هو أبوه · فالشاعر كان يمدح خال الخليفة هشام بن عبد الملك ، وأراد أن يقول أن خال الخليفة هذا لا يماثله من الأحياء الا شخص واحد (هو الخليفة) وأن أبا أم هذا الشخص (الخليفة) هو أبو الممدوح (خال الخليفة) · ومكمن اللبس فى هذا البيت أن الشاعر فصل بين المبتدأ (وما مثله فى الناس) والخبر (حى يقاربه) بكلمات غريبة عن سياق المبتدأ والخبر وهو قوله « الا مملكا ·· أبو أمه » · الظاهرة الأخرى أنه قدم المستثنى على المستثنى منه وتوسط به بين المبتدأ والخبر ، فالمستثنى هو « حى » والمستثنى منه هو « مملكا » وأداة الاستثناء هى « الا » · الأمر الثالث انه فصل بين الصفة والموصوف « حى يقاربه » بكلمة أجنبية » هى « أبوه » الأمر الرابع أنه فصل فى الجملة الثانية (أبو أمه أبوه) بين المبتدأ والخبر بكلمة تنتمى الى جملة أخرى هى كلمة « حى » ، ولكى تستبين هذه الأخطاء التركيبية التى أدت الى اللبس والغموض على مستوى المعنى نضع البيت مرة أخرى فى السياق التركيبى الذى يقضى على هذا اللبس

وما مثله فى الناس حى يقاربه
الا مملكا أبو أمه أبوه »

هذا هو اللبس على المستوى اللغوى ··· والسؤال الآن : كيف تستطيع الفزورة أن تستخدم هذه الظاهرة اللغوية التى تؤدى الى افقاد اللغة لوظيفتها الاتصالية لكى تؤدى وظيفة اتصالية ، ناهيك عن أن تكون وظيفة اتصالية لغوية · للاجابة عن هذا السؤال نبدأ بتحليل فزورة ما للكشف عن هذا التحويل الوظيفى الذى تقوم به الفزورة ·· تقول الفزورة « **واحد بياخد كل يوم اثنين جنيه · ياخد فى الشهر كام جنيه ؟!** »

وقبل أن نطرح الحل نبدأ فى تحليل البناء اللغوى للفزورة · والحل الذى يتبادر للذهن لأول وهلة هو « ستين جنيه » على أساس أن أجر اليوم جنيهان والشهر ثلاثون يوما والنتيجة هى حاصل ضرب اثنين فى ثلاثين. ولو كان هذا الحل صحيحا لانتفت عن المسألة صفة الفزورة وتحولت الى مسألة رياضية يحلها طفل فى الابتدائى · ولذلك فذهن المتلقى ينصرف تلقائيا عن هذا الحل السهل الذى يتبادر له بمجرد السماع · هذا الانصراف عن الحل السهل - رغم صحته - جزء من استراتيجية الفزورة النابع من سياقها الاجتماعى ·





ان الحل الذى يتبادر للذهن لأول وهلة يفترض – ضمنا – أن كلمة « اثنين » فى نص الفزورة يعنى رقم « ٢ » ويفترض كذلك أن عبارة « كل يوم » معناها « يوميا » هذا على مستوى الدلالة · أما على مستوى العلاقات التركيبية فالافترض الضمنى أن كلمة « اثنين » مفعول به للفعل (ياخد) وعلى ذلك تترجم الفزورة على النحو التالى الى اللغة الفصحى « رجل يأخذ كل يوم جنهين » هذا المستوى التركيبى والدلالى امكانية من امكانيات المعنى المحتملة · وهذا المستوى مرفوض من جانب كل من قائل الفزورة ومتلقيها فى الوقت نفسه ، ذلك على أساس أنه يؤدى الى الحل السهل الذى ينفى كون المحكى فزورة ويحولها الى مجرد مسألة حسابية سهلة وساذجة · وهذا الحل يرفض على أساس اتفاق ضمنى بين القائل والمتلقى ، وهو اتفاق يثيره بينهما ويؤكده أنهما يتبادلان فوازير

أما المعنى الآخر أو المستوى الدلالى الثانى فتتغير فيه معنى الكلمة « اثنين » من الرقم «٢» الى أن تكون أحد أيام الأسبوع · وتكون العلاقة بين الظرف الزمانى « كل يوم » والكلمة علاقة اضافة يمكن وضعها على النحو التالى :

رجل يأخذ كل يوم اثنين جنيها

ويكون حل الفزورة ٤ جنيهات بدلا من ستين جنيها · ان الغموض الذى تطرحه الفزورة على المستويين التركيبى والدلالى ليس غموضا حقيقيا مساويا للغموض الذى سبقت مناقشته فى بيت أبى تمام · انه غموض مقصود قائم على نوع من الاتفاق العرفى بين قائل الفزورة ومتلقيها · وعلى ذلك لا يعترض المتلقى على الحل الذى يطرحه عليه القائل ، بل يتلقاه عنه باعتباره الحل الحقيقى ، وذلك رغم أن البناء اللغوى للفزورة يحتمل الحل الأول أيضا ·

ان هذا البناء الذى يعتمد على الغموض أو « اللبس » على المستويين التركيبى والدلالى يثير دهشة المتلقى ، ويحفزه للتأمل والتفكير وطرح الحل الذى يكون غير صحيح من وجهة نظر الراوى ·· وحين يطرح الحل تتحقق اللذة الذهنية ، وذلك لأن الحل يزيد الغموض المفترض ويكشف للمتلقى ذلك الغموض الدلالى والتركيبى فتتحرك عقليته لفهم البناء اللغوى للفزورة فهما جديدا تتحقق به لذة الاكتشاف والتنوير · انها لحظة شبيهة بلحظة الخلاص من شرك أو الخروج من مأزق عسير · ولنترك الحديث عن المغزى السيكولوجى لهذه اللحظة للمتخصصين فى مجال التحليل النفسى · ومعنى ذلك أن الفزورة تحقق وظيفتها الاتصالية الفنية من خلال اثارة اللذة عن طريق بنائها اللغوى متعدد الدلالات والمعانى ·

● ● ●

واذا انتقلنا الى نماذج أخرى لبناء لغوى مخالف من الفوازير نجدها تعتمد على أمرين

هما : الغموض الدلالى الذى يتجلى من خلال أداة بلاغية هى التشبيه أو الاستعارة ، كما تعتمد من ناحية أخرى على المقابلة التركيبية بمستوييها الصوتى والدلالى على السواء ... ولننظر الى الفوازير التالية على سبيل المثال:

قد الفيل ويتلف فى منديل (الناموسية)
قد الكف ويموت ميه وألف (المشط)
الست من حسنها نزلت دموعها على خدها
(الشمعة)

يعتمد هذا النمط من الفوازير على أمرين أولهما التصوير المتمثل فى التشبيه والاستعارة فى الجزء الأول من الفزورة .. ويعتمد التشبيه على حذف المشبه (الذى هو حل الفزورة) وبذلك يقترب الى حد كبير من الاستعارة مع فارق وحيد هو ذكر وجه المشابهة الذى تعبر عنه كلمة (قد) فى الفزورتين الأولى والثانية . أما الفزورة الثالثة فهى استعارة .. والبدء بالتشبيه المحذوف أحد طرفيه أو بالاستعارة يؤدى الى نوع من الغموض الدلالى يوهم بأن الصورة الاستعارية أو التشبيهية مقصودة بذاتها . هذا الغموض يتعارض مع الوظيفة التى حددها البلاغيون للتشبيه والاستعارة سواء فى النقد القديم أو الحديث . هذا الغموض يخف نسبيا عن طريق الجزء الثانى من الفزورة والذى يعتمد على التضاد المعنوى مع الجزء الأول ، وهو التضاد الذى يطلق عليه البلاغيون اسم « الطباق ». هذا التضاد ينفى جزئيا حرفية الصورة التى يطرحها الجزء الأول . أما الوسيلة الثالثة التى يعتمد عليها هذا النمط من الفوازير فهو الجناس الصوتى بين الكلمتين الأخيرتين من كل مقطع . ويمكن القول ان هذا النمط يعتمد ثلاث وسائل بلاغية : أحدهما ايقاعى ، أما الوسيلتان الآخريان فاحداهما تجسد الغموض (التشبيه أو الاستعارة) والأخرى تقربنا من ازالة هذا الغموض (الطباق) . وبذلك يتحول الطباق الى مفتاح لحل غموض اللغز ،فيتحقق هدف الدهشة واللذة معا .

ونطرح فى النهاية سؤالا أخيرا عن مغزى التحويل الوظيفى الذى تحدثه الفزورة لظاهرة الغموض اللغوى . وللاجابة عن هذا السؤال لابد من الانتقال من مناقشة مستوى البناء اللغوى للغة كما يحدده علماء اللغة الى مستوى البناء الفنى للغة كما يحدده نقاد الأدب والفن : الفارق بين اللغة فى مستواها العادى واللغة فى مستواها الأدبى الفنى هو الفارق بين الوظيفة الاتصالية العادية التى يفترض فى اللغة أن تؤديها وبين الوظيفة الجمالية التى يفترض أن تؤديها لغة الأدب والفن .

وفى لغة الأدب الرسمى يتحول الغموض الى ظاهرة ترتبط بخصوصية التجربة الجمالية التى تنبثق عن العمل الادبى من خلال مستوياته المتعددة .. الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية . وهو غموض لا يعنى فقدان الاتصال ، بل يعنى تكثيف أدوات هذا الاتصال ، الأمر الذى يؤدى الى تعميق الاتصال بين المبدع والمتلقى . ومن ثم لايصبح المتلقى سلبيا ازاء معطيات العمل الادبى بل يقوم بدور ابداعى خلال عملية التلقى . وينتج عن ذلك اتصال من نوع جديد قائم على كثافة المعلومات التى تنتقل من المبدع الى المتلقى ، هذا التكثيف يعدد دلالات العمل ، ويثريها وينقلها من مستوى المعنى الواحد الى مستويات المعانى المركبة المتعددة .

وهذا بالضبط ما يحدث فى الفزورة فهى بوسائلهـــا الفنية - التى يعــد الغموض أهمها - تعمق الاتصـال بين القائل والمتلقى، وذلك عن طريق تكثيف أدوات الاتصال ، وجعل المتلقى طرفا هاما فيهـــا ، ذلك أن الفزورة لا يحلها قائلهـــا دون وجود متلق يحاول هذا الحل ويفشل ، فيكشف فشــله عن تعدد مستويات المعنى فى تيـار الفزورة

ونتساءل الآن عن مغـزى هـــذا المنهج اللغوى فى تحليل بناء الفزورة والكشــف عن وظيفتها الفنية والاجتماعية . وتنقســم الاجابة عن هذا التساؤل الى شقين - الشق الأول أنه منهج يثرى فهمنا لطبيعة الظاهرة الفولكلورية ، ويباعد بيننا وبين مســتويات التسطيح والخطابية التى لا تزال تسيطر على كثير من جوانب نظرتنا للتراث الشعبى . هذا الى جانب أنه منهج يكشف عن تعقيــد هذه الظاهـــرة ويؤكد الحاجة الضرورية الى انفتاح ذهن الباحث الفولكلورى للافادة من مناهج العلوم الانسانية كافة . الشق الثانى شق عملى يتصل بعملية اعادة انتاج الفولكلور وليكن حديثنا أيضا عن الفزورة .

ان ما كشفت عنه هذه الدراسة التجريبية لبناء الفزورة ووظيفتها يلفت أذهـــاننا بشدة الى تفاهة ما يقـــدمه التليفزيون فى رمضان وعبثيته .

لقد حول تجار الثقافة ، الوظيفة الاتصالية للفزورة الى عملية من عمليات التلقى السلبية الفارغة الخالية من المعنى والدلالة . ونتيجة لتغير الوظيفة تغير البنـــاء تماما ، وتحولت الفزورة الى فانتازيا من الألوان والرقصـات والأغانى ، وليت هذه العناصر تتضـــافر فى بناء حقيقى ، يولد فى نفوسنا المتعــة والدهشة بل صار حل الفزورة كامنـــا فى كلمة واحدة ، وهذه الكلمة تسقط كل هذه الوسائل - التى يتصور مبدعوها أنها فنية - فى هوة الفجاجة والتسلية الضارة .

وهكذا يتحول الانتاج الفنى الشـعبى عن وظيفته التى أبدعها لها أصحابها الى وظيفـــة هامشية يعاد تصديرها الى مبدع هـذا الفن وتتحول عملية اعادة الانتاج هذه الى محـاولة مقصـــودة للتخريب وذلك بحكم سـيطرة الأجهزة الاعلاميـــة وهيمنتها وقدرتهـــا على استلاب وعى الجماهير ، ولتكن الصرخة الموجهة من هنا الى هؤلاء التجـــار ارفعوا أيديكم عن التراث الشعبى .

* * *

الزمان والإنسان

فى الأدب الشعبى المصرى

بقلم الدكتور
أحمد على مرسى

المتغطى بالأيام عريان ..

* * *

الدنيا شينه غداره ..
تسقى الحلو بعده مراره .
لا فرح ولا حزن يدوم ..
« شينه : سيئة . »

* * *

الأيام ناعمه على خشنه ..

* * *

أمشى على الشوك حفيان
واضحك مع اللى جفانى
واصبر على ظلم الأيام
لمن ينعدل لى زمانى .
« لمن ينعدل : حتى يصفو وتتعدل أحواله . »

اننا نعيش حياتنا فى زمان ومكان ، ونكتسب خبراتنا ومعارفنا فى جانب كبير منها ، من تعاقب الزمان الذى عشناه ، ونعيشه ، والذى لم نعشه أيضا ، ومن تنوع المكان ، سواء كان هذا المكان هو تلك الرقعة المحدودة من الأرض التى نشأنا عليها ، أو العالم المتسع من حولنا .

وتصور الانسان للزمان فى حقيقته تصور حسى ، عينى ، على الرغم من لا نهائية الزمان وديمومته . ويحدد هذا التصور خصائص الزمان الموضوعية التى تفرده وتميزه ، ووجوده الحقيقى المؤثر فى حياة الانسان منذ ميلاده ، وحتى نهاية حياته . ومن ثم فان الانسان لكى يستطيع الحياة لابد له أن يتوافق مع الزمان الذى يعيشه ، والمكان الذى يحيا فيه ، مؤثرا فيهما ، متأثرا بهما ، محاولا السيطرة عليهما ، واخضاعهما لارادته .

وعلى الرغم من وعى الانسان بهذه الحقيقة ، ونعنى بها ، وعيه بالزمان والمكان ، الا أن احساس الانسان بالزمان ، ووعيه به أكثر وضوحا وتفردا من احساسه بالمكان ؛ اذ يكتسب الزمان أهمية خاصة ، ومعنى متميزا ، ومضمونا لا يشاركه فيه كثير من العناصر التى تشكل حياة الانسان على مختلف المستويات . فنحن قد نعيش ـ ونحن بالفعل نعيش ـ فى أماكن متعددة خلال حياتنا ، ونتحرك فى أماكن كثيرة ، فى زمن معين ، ولكننا بالتأكيد لا نعيش أزمنة متعددة فى وقت واحد ، الا من قبيل المجاز أو الاستعارة الفنية . ولقد استطاع الانسان أن ينجح فى اخضاع المكان لارادته ، وتلبية احتياجاته الى حد كبير ، وأن ينتصر على المسافات والأبعاد والحواجز الطبيعية ، وأن يعبر الحدود المكانية ، وأن يعدل فيها كما يشاء ، ولكنه لم ينجح أبدا فى تخطى حدود الزمان بالقدر نفسه الذى نجح فيه ، فى علاقته بالمكان .

والحقيقة أن وعى الانسان بالزمان ، لا ينفصل عن وعيه بذاته ؛ ذلك أننا نعى نمونا المادى والمعنوى فى الزمان . وما نسميه « الذات » تتحدد خصائصها ، ومصادر خبرتها ، وعناصر معرفتها من خلال تتابع الزمان والتغيرات التى يحدثها فى الانسان عضويا ، ومعنويا . ولا يستطيع الانسان مهما حاول ، الا أن يعيش الزمان ، وفى الزمان ؛ ذلك أن الحياة بمعناها المادى أو العضوى توجد ، وتنمو ، وتتطور فى الزمان . كما أننا لا نستطيع أن نصف حاضرنا ـ أى حاضر الانسان ـ المادى والمعنوى دون أن نضع تاريخنا فى الاعتبار ، ودون أن ننظر اليه باعتباره حلقة فى سلسلة ، يصبح هو فيه ، نقطة اتصال تفضى الى المستقبل ، وتقدم له .

اننا ـ فى واقع الأمر ـ ما نحن عليه ، من خلال الزمان ، وفيه ، وبه . ولكننا كذلك نتغير باستمرار فى الزمان وبواسطته ، ونحن نولد ، وننمو ، ونشكل حياتنا ، ونصنع أنفسنا ، ونحدد هويتنا فى الزمان ، ونضمر ، ونتدهور ، وتنتهى حياتنا فى الزمان أيضا . وعلى ذلك ، فمن الطبيعى أن يحتل الوعى بالزمان ، مقدمة العناصر التى تشكل وجدان الانسان فى الأدب وغيره من الفنون . فكما أن الزمان هو وسيط الحياة ، كذلك هو بالنسبة للفنون والآداب . وعبارة « كان ، ياما كان ، فى سالف العصر والأوان ... الخ » وهى البداية الشائعة المستمرة لمعظم « حواديتنا » أو حكاياتنا الشعبية ، تشير فى جانب من جوانبها الى مدى انشغال الانسان منذ البدايات الأولى له فى الحياة بمشكلة الزمان ، مما جعل علاقته به ، وتصوره له ، موضوعا بارزا ، ومتكررا فى أعماله الفنية ، ودراساته واكتشافاته العلمية . وتصور الزمان

فى المأثورات الشعبية ، خاصة الأدب الشعبى ، يتعلق دائما بعناصر هذا الزمان كما تعكسها الخبرة الانسانية فى علاقتها المستمرة الموصولة به ٠ وعلى هذا النحو يكتسب الزمان معنى انسانيا بمعنى أنه لا يصبح ساعات تعد ، أو شهورا تحسب ، أو قرونا تتعاقب الى ما لا نهاية ، أو الى نهاية الحياة التى لا يعرف لها نهاية محددة ، وانما يصبح جزءا أساسيا ، غامضا الى حد كبير من ذلك الاطار الذى يشكل خبرته الانسانية ٠٠ انه يدخل فى نسيج حياته ، ويشكله ، ويصبغه بألوانه المتعددة ٠ وبما أن الواقع المعاش لابد أن يكون مفهوما ، معقولا من الناس ، كى يستطيعوا تحمله ، والتعامل معه ، فانهم ينظرون الى الزمان باعتباره وجها من وجوه الواقع الموضوعية ، لكى يتجاوز التغيرات التى تحدث فى هذا الواقع لكى يكتسب صفة الديمومة والاستمرار ، بل انه فى الحقيقة هو الذى ينسب اليه كل التغيرات التى تحدث فى الواقع ، والتى لا يرضى هو عنها « **دنيه لا بتخلى الراكب راكب ،ولا الماشى ماشى**»(★)

اننا نستطيع ـ فى الحقيقة ـ بناء تسلسل زمنى له معنى ، يعلل الماضى ، ويحاول فهم الحاضر ، ويستشرف المستقبل عن طريق الذاكرة ـ العقل ـ والتوقع ، وذلك حتى يستطيع الانسان تحمل أعباء الحياة ، وتفسير جوانبها المتعددة ٠

والماضى هنا يعنى تمثل الذاكرة ـ أو العقل ـ للتجارب والخبرات السابقة ، والتى يمكن أن تؤثر على الحاضر ٠ والحاضر هنا هو ذلك الواقع المعاش الذى يتكون من مزيج من التجارب والخبرات الماضية ، والتجارب والخبرات الحالية ٠ أما المستقبل ، فهو ذلك الزمن القادم الذى نستشرفه ، والذى لا نعرفه ، وان كنا نحاول أن نعرفه ، وأن نحدد ملامحه ، سواء نجحنا فى ذلك ، أو كان الفشل حليفنا ٠

وما ندعوه هنا بالعقل ـ أو الذاكرة ـ ليس مجرد مستودع أو مخزن للتاريخ بمعناه الرسمى ، أو الخبرات والتجارب فحسب ، كما أنه ليس مجرد مسجل سلبى ، بل انه مشارك ، وفعال ٠٠ انه ينظم ، ويفسر ويجمع ويختار ، بمعنى أنه يقوم بهذا العمل من وجهة نظره ، أى من زاوية الذات بمعناها الكلى ٠٠ انه مسجل مرهف الحساسية ، شديد التعقيد ، فأنا أعرف من أنا بفضل المختزن فى العقل من علاقات وخبرات تشكل هذا العقل الذى أدعوه عقلى والذى يختلف عن عقول الآخرين نتيجة التجارب التى مر بها ، والظروف الموضوعية التى كونته ، وتكونه ، ومن ثم تشكل حاضره ، وتعكس قدرا من الاستمرارية ، رغم التتابع السريع للزمان ، الذى قد لا يستوعبه الانسان ٠ ورغم التغييرات التى تصيب الجسد ، الا أنها تبدو فى مجموعها مركبا يعكس استمرارا ووحدة ، يعيهما الانسان الفرد ، كما تعيهما الجماعة ، ومن هنا يكتسب الزمان صورته التى يبدو عليها ، والتى كونها العقل الجمعى ، بناء على ما اختزنته عقول الأفراد ، وما استوعبته من خبرات وعلاقات تربط الانسان ، فردا وجماعة بالزمان ٠ اننا سنحاول الآن أن نوضح الجوانب أو العناصر الرئيسية للزمان كما تبرز فى الأدب الشعبى ، وعلاقة هذه الجوانب أو العناصر بعالم الخبرة ، والوجود الانسانى كما تصوره الثقافة الشعبية التى اختزنها عقل الجماعة ، وتنعكس على سلوك الأفراد

(★) [دنيه : دنيا ، وهى تستخدم كثيرا كمرادف للزمن ، مثلها مثل « البين » و « الأيام » و « الوقت » ٠٠ الخ ٠ بتخلى : تترك ، أو تجعله يظل على حاله]

وتعبيرهم عن أنفسهم وهذه الجوانب أو العناصر التى تميز الزمان ، تشير بصـــورة واضحة الى بعض الصفات التى لها مغزى فى الخبرة الانسانية ؛ فالزمان فى الثقـافة الشعبية جزء من الطبيعة ، بالقدر نفسه الذى هو به جزء من خبرتنا كبشر · ومشكلة الزمان فى الخبرة الانسانية ، لها مضامينها المهمة ، فيما يتعلق بمشكلة الانســان ، فالانسان حيوان له تاريخ ، ومن ثم يصبح الزمان أو الجانب التاريخى للوجود عنصرا لا يمكن اغفاله (*) ·· الزمان هنا كما يعيشه الانسان ، لا كما يسجله المؤرخ ، أو عالم الطبيعة · وهنا سنلاحظ أن احساس الانسان بذاته ، ووعيه بنفسه ، مرتبط أشد الارتباط بالاحساس بالزمان ، والوعى بجوانبه الفاعلة ؛ ذلك أن هذه الذات تنمو ، وتتحدد معالمهـــا فى كنف الزمان ، ومن ثم فان الصراع بين الذات والزمان ـ الذات التى تسعى لتحقيق الخير ، والانتصار على عوامل الشر والخداع ·· انتصارا للحياة ، وصيانة لها ، والزمان الذى لا يثبت على حال أبدا ، ويخدع الانسان دائما ـ من أكثر جوانب العلاقة وضوحا ، وبروزا فى الأدب الشعبى الذى يبدو فيه الزمان دائما شريرا مخادعا لا يوثق به ولا يركن اليه ·

الزَّمنْ لـمَّا ينْقلبْ يخلِّى الْعدلْ مايــلْ . . . .

ويـيجى على أوْلاد ٱلأُصُولْ مايلْ . . . .

ويْعلِّى بيت الْجبانْ لـمَّا الأصيل مايلْ . . . .

إوْعى لـنفْسكْ منْ غـدْر الأيَّامْ . . . .

أخُوكْ يفُوتكْ لوحْدكْ مع الأيَّامْ . . . .

ياما أمارهْ شربُوا الذُّلّ من الأيَّامْ . . . .

لـمَّا دارتْ عليهُم خلّتْ بخْتُهُمْ مايلْ . . . . **

(لـمَّا : عندما ، يخلِّى يجعل ، مايلْ : مائل ، ييجى : يأتى

(وفى التعبير الشعبى تيجى عليه أن تنحاز ضدى ، وتظلمنى ، لـمَّا : أمَّا ، أو لكن ، إوْعى : إحذر

أمارهْ : أمراء ، لوحْدكْ ، وحدك ، خلّتْ : جعلت ، بخْتُهُم : حظّهُم .)

والزمان الذى يتحدث عنه هذا الموال وغيره من المواويل والأمثال هو فى حقيقته ماضى الانسان كله ، وبعض من حاضره ؛ ولذلك فان الهوية الشخصية للأفراد ـ

★ انظر الدراسة القيمة للأستاذ صفوت كمال عن مفهوم الزمن بين الأساطير والمأثورات الشعبية ـ دراسة اثنولوجية » مجلة عالم الفكر ـ مج ٨ العدد الثانى ـ الكويت ـ ١٩٧٨ ، ص ٥١٥ ـ ٥٣٨ ·

★★ تطق القاف فى هذه النصـــوص كنطق الجيم القاهرية ·

ضمن هذا الاطار الفضفاض ـ تصبح هوية جمعية ، تعبر عن الجماعة كلها ، فمؤلف الموال أو الحكاية ، لا يمثل نفسه ، وانما هو ينقل أساسا ، وعيا ـ بالذات ـ نمطيا وجمعيا ، أكثر من كونه فرديا أو شخصيا • وعلى ذلك تتحـــدد علاقة الذات الجمعية بالزمان بجوانبه المتعددة فى اطار ذلك الجريان والتـــدفق الزمنى ، والامتزاج بين ما كان (الماضى) ، وما هو كائن (الحاضر) ، وما ســـوف يكون (المستقبل) ، متجاوزة بذلك حدود الخبرة الفردية ، لـــكى تصل الى جوانب دائمـــة فى الخبرة الانسانية • وهذه المقدمة التى يقدم بها أحد رواة السير الشعبية لروايته يمكن أن تكون شاهدا على هذا الاتجاه ؛ ذلك أنه فى كل مرة كان يروى فيها جزءا من السيرة ، يجد لزاما عليه أن يبدأ بهذه المقدمة • وقد لا تكون هناك علاقة مباشرة بين مضمون هذا الجزء ، وماتحفل به هذه المقدمة من مضـــامين واشـــارات ، الا أنه لم يكن يجد غضاضة فى البدء بهذا الجزء الذى يتقبله الناس ، ويبدون فى كل مرة اعجابهم به ، ويهزون رؤوسهم تعبيرا عن موافقتهم على ما جاء به •

وأصلِّى واحبَّ اللِّى . . يصلِّى على النَّبى . . .

نبينا الْهُضابى . . ضمن الغزالة وجارْها . . .

يا لُولا النَّبى لَمْ كانْ . . شمْسٍ ولا قمرْ . .

ولا كوْكب يضوى . . . . .على الْودْيانْ . .

أهيِّى على أمرا . . . . ما فاتُوا نزيلُهُمْ . . .

يا ماتُوا وعاشُوا . . . . ما قالُوا الزَّمان تعْبانْ . .

أهيِّى على أُمرا . . . كانُوا معْدن النَّسبْ . . .

أهيى على أمرا . . . . .وأجُولُ قُصْدانْ . . . .

ولا كُلّ منْ قال يا . . . . فُلان إنْت صاحْبى . .

دا السِّنّ يضْحكْ . . . . والْقُليبْ ملانْ . . .

(الهَضابى : الكريم ، وجارْها : أجارها ، أهيِّى : أتحدث عن قُصْدان : قصائد ، القُليبْ : تصغير القلب ، ملانْ : ملآن . .)

دنْيهْ غرُورهْ لا . . . . أمان لها . . . .

تقلْبْ ... تقلِّبْ .... كما الدُّولابْ ...

بتْفُوت على الأخْينْ ....تاخُدْ خيارُهُمْ

ولا تخلِّى إلاَّ . . . الْخايب النَّدْمان...

دنْيه دنيّهْ آه . .

توطىّ عزيز الْقُوْم. .وترْفعْ ندالْها ...

وتْفُوت على الْبطْلا ن .. تأْخُدْ عصاتُه...

وتخلّيه داير حيْرانْ . . .

ما قال أَبُو ريًّا الْحجازى ملاَمهْ . . .

كذِب مِنْ قَال الدُّنْيا تِدُومْ لِى . . . .

صدقْ منْ قال الزّمان غدَّار ، . . .

ياما ناسْ كانتْ مِن الأرْزاقْ وحايْزهْ..

وساعة الممات ما طالِت الدَّفَّانْ . . . .(*)

وقد اعترف الأدب الشعبى دائما بالرابطة القوية التى تربط الانسان بالزمان ، أو بين الناس والأفعال التى تصدر عنهم ، ويجرى وصفها من خلال الزمان ، وفيه ٠ وهذا — فى الحقيقة — هو ما يشكل وحدة النظرة الى الزمان ، كما يصورها الأدب الشعبى ، فالزمان يجلب (يقلب) ويعاير « ويوصف الانسان المتقلب الذى لا يثبت على حال بأنه « زى الزمن ، كل ساعة فى حال » ٠

لقد لاحظ الانسان أن دوام الحال من المحال ، وأنه لا ثبات لشىء ، وأن التغير هو الصفة الثابتة للزمان وللأشياء من حوله ، فالدنيا — وهى احدى مرادفات الزمن — « دولاب داير » — لا يتوقف عن الدوران ، يرفع ويخفض ، والمرتفع فى لحظة ، سينخفض فى اللحظة التالية ، والعكس أيضا صحيح ٠

وهكذا تستمر عجلة الحياة — أو الزمان ، أو الدنيا — فى الدوران ، ولا تتوقف عن الدوران ، فاذا توقفت كان معنى ذلك الموت ٠

(*)(دنْيَهْ : دُنيا ، غرُورة ، تغر الانسان وتخدعه

الدُّولابْ قواديس الساقية ،بتفوت على ، تمر على ، الاخين ،الاخوين ..

الْخَايبْ النَّدْمان : الخائب الذى لا فائدة ترجى منه ، دِنيّه : دنيئة ، تِوطّى تخفض وتُذلْ

الْبطْلان : الضعيف ، تاخُدْ : تاخذ ،

ياما ناسْ : أناس كثيرون ، حايْزه : تحوز وتمتلك ..)

ان حركة الزمان ـ كما يراها الانسان ـ تتجه الى الموت ، والتفريق بين الأهل ، والمحبين ، ويتردد هذا الموضوع دائما فى أمثاله وأغانيه ـ بالطبع الى جانب موضوعات أخرى كثيرة ، تستوعب كل جوانب الحياة ، بوجوهها المتعددة ، الحسن منها والسىء ، والمفرح منها والمحزن ٠

ولقد شغل هذا الجانب ، ونعنى به الموت ، وعلاقته بحركة الزمان ، حيزا كبيرا من اهتمام الانسان ، والذى لا شك فيه أن هذا الجانب من أهم جوانب الزمان لما يحمله من مغزى ، ومن أكثرها عمقا فى الخبرة الانسانية ؛ ذلك أن الموت حقيقة لا يمكن انكارها ، أو التنكر لها ، ومن ثم ، لا غرابة أن تصبح هذه الصفة للزمان ـ أى مسئوليته عن تدهور الحياة وانتهائها ـ نقطة اهتمام دائم فى ابداع الانسان الأدبى ، وتفكيره الفلسفى ، وايمانه الدينى ، فالمثل يقول « آخر الحياة الموت » ، والبكائيات تؤكد هذه الحقيقة ، وتعبر عنها بأشكال عدة ، ومضامين كثيرة ٠

يا عْمُودْ بيتى والزّمن هدّهْ . . . .

يا هلْترى فى بيت مين نصبُهْ . . . .

يا عمّودْ بيتى والزّمان هدّكْ . . . .

يا هلْترى فى بيت مين نصبكْ . . . .

(يا هلْترى : يا تُرى ، مين : منْ)

يا زمنْ والْمُوتْ يلاغيهُمْ . . . .

قُدَّامْ عينيَّه ما قدرت أنا أفْديهُمْ . . . .

يا زمنْ والْمُوتْ يناولْهُمْ. . . . .

قُدام عينيَّه ما قدرت أنا أحْجزْهمْ . . . .(*)

ومهما عاش الانسان ، فلابد مما ليس منه بد ، أى الموت فى النهاية ، وهذا سببه فى التصور الشعبى أن الزمان لا يدوم لأحد ، ومادام الأمر كذلك فان تغيره ، وعدم ثباته واستقراره على حال ، هو الذى يسبب الفناء والموت ٠

يقول الراوى فى سيرة « الزير سالم » على لسان « حسّان اليمانى » :

أنا أوّلْ ما نبدى نصلّى على النبى . . . .

(*) (يلاغيهُمْ : يتحدث إليهم ويستميلهم إليه ويناديهم ، قدَّام : أمام ، عينيَّه : عينى ما قدْرْت : لم أستطع ، يناولْهُم : المقصود هنا أنه يتناولهم أى يأخذهم ..)

نبى عربى له كل جمعة عيدْ . . . .

قال اليمانى عشت من الاعوامْ ألف وخُمْسميَّهْ . . . .

عشت من الأعوامْ وأنا متسلطنينْ . . . .

أنا باحْسبْ الدَّهْر يدوم لى . . . .

أتارى الدَّهْر غدْراتُهْ قُريِّبينْ . . . .

ويا رمَّالْ فسَّرْ لى حُلُومى . . . .

حُلُوم الليِّلْ منْها مرْعُوبينْ . . . .

(متسلطنين فى عز الملك وجاهه ، باحْسبْ : أَحْسبْ : أو أظن ،أتارى إذا بـ ، غدْراتُه : غدره ، قُريِّبينْ : قريب جدا)

لقد كان « حسان اليمانى » يظن أنه سيظل فى عز الملك وجاهه أبد الدهر بعد أن عاش كل هذه السنين ، الا أنه أدرك أن الزمن الغادر لن يتركه ، وفقا للحلم الذى طلب من « ضارب الرمل » أن يفسره له .

والزمان كما يقود الانسان الى الموت ، يفرق بينه وبين من يحب ، ويجعله يحتاج الى من لا يود ، ولذلك فهو يدعو الله أن يهزمه مادام هو غير قادر على ذلك .

يالله اقْطعكْ يا زمانْ خدْت اللِّى يعزُّونى . . . .

وحوجْتنى يا زمانْ للْعالى والدُّون . . . . .

أنا منْ بعْد مَا كُنْت فى لمه وكُلّ النَّاس يعزُّونى . . . . .

زعَقْ عَليّه غُرَاب الْبينْ خدْ لمِّتى منِّى . . . .

وصبحْت زىْ السَّجرْ أىّ رياح يهزُّونى . . . .

(يالله اجْطعَكْ : لينتقم الله منك ، خدْت اللِّى : أخذت الذين يحملون إلى الحب والمَعَزَّة ، حَوَجْتنِى : أحوجتنى وأذللتنى ، الدُّون : الخسيس ، النذل غُرَاب البين : نذير الشؤم ويرتبط دائما غراب البين بالفراق والموت فى الأدب الشعبى ، وصَبَحْت : أصبحت ، زى : مثل ، السّجر : الشجر .)

ان الزمان فى التصور الشعبى مصدر لكل من الخير والشر · ولعل هذا التصور مبنى فى حقيقته على ملاحظة الانسان لدورة حياته من ولادة ، ونمـــو ، ونضـج ، وازدهار ، ثم عجز ، وتدهور ، وانهيار ، وموت ، وهكذا « فالدنيا بدل ، يوم عسل ، ويوم بصل » ، وهى ان أقبلت « ان جت تيجى على شـــعرة » وان أدبرت « تقطع السلاسل » وفى مثل آخر « ان جت (جاءت) تيجى (تأتى) على سببيبه (لأهون سبب) وان راحت تقطع السلاسل » ·

وكما ينسب الشر للزمان ، ينسب أيضا الى أفعال الانسان وأعماله ، « فالعاجز فى التدبير يحيل على (ينسب عجزه الى) المجادير (الأقدار) · وفى هذا الموال ينسب الشر الى اهمال الانسان ذاته ، وعدم تقديره لظروفه ، وسوء تصرفاته ·

عتبْت عَلى الوقت ، جَال لى إيهْ مَالكْ . . . .

عَمَّالْ بتبْكى من الأيامْ ... إيْـه مَالكْ . . . .

دَا اللِّى جرَى لكْ فى أَصْلُه إيهْ مَالكْ . . . .

وقت : الزمان ، جال لى : قال لى ، إيه مالك الأولى بمعنى مَا بك ، وكذلك الثانية ، أما الثالثة فتعنى إهمالك . عَمَّال بتبْكى : تظل تبكى دَا اللّى : هذا الذى)

عتبْت ع الوقت ، جَال لى الوقت وَأنا مَالى. . . .

أنا كُلّ مَا اعْطيكْ تفضِّى الْجيبْ وَانا مَالى. . . .

دَا اللّى جرَى لكْ أَمْلُهْ فعْلكْ وَانا مَالى . . . .

عَمَّال بتبْكى من الأيَّامْ وتْنوَّحْ وَانا مَالى . . . .

(تفضِّى : تُفْرغ . وأنا مَالى : ليس لى شأن ، تنوَّحْ : تبكى بشدة / ونشكو) .

وعلى الرغم من ذلك ، فان الجانب المظلم من فعل الزمان ، هو الذى يتم التركيز عليه ، كما أنه أكثر جوانب الزمان بروزا فى الخبرة الانسانية · فما يأتى به الزمان يعود مرة أخرى فيسترده ، أو يبتلعه اذا جاز هذا التعبير « من وفر شىء ، قال له الزمان هاته » و « الدنيا حلوة على مره ، ومرها أكتر » ، ومن ثم يصـبح الزمان مكروها شريرا ، لا يستطيع انسان أو شىء الوقوف فى وجهه ؛ لا « حسان اليمانى الذى عاش ألفا وخمسمائة عام ، سلطانا ، عالى الشأن ، رفيع المقام ، مهابا مرهوب الجانب ، ولا « أبو زيد الهلالى » البطل المشهور فى السيرة الشعبية ، الذى لا يدانيه فى بطولته وشهرته بطل شعبى آخر ، ولا « قارون » الذى امتلك خزائن الأرض · تحمل مفاتيحها الدواب ، كما يصور فى الأدب الشعبى ··

الدِّنْيا غـازِيَّهْ مَادَامتْش لِلنَّاس وَلا لِيَّـهْ . . .

وَلا دامتْ لأبُو زيْد أيَّامْ حُـرُوب الْهِلاليَّهْ . . .

وَلا لِدَاوُدْ إللِّى لانْ لُهْ الْحديدْ لمَّا بقى أُمِّيَّهْ. . .

وَلا لْحَسَّانْ إللِّى عاش من الأعْوَامْ ألْفوخُمْسميَّهْ (*)

* * *

إوْعى تحزنْ على الدِّنْيا وَلا تْشيلْ همَّ ليها . . . .

دَا شبَّ شمْلُولْ كانت غرتُهْ قام وهمْ ليها . . . .

دَا العاقل اللِّى عَارفْ غدْرهْـا وهمْ ليهـا . . . .

تسْعَهْ وتسْعين بغْله لقارُونْ كانتْ شايْلهْ المفاتيحْ..

آخر الزَّمَانْ غرِّتُه الدِّنْيَا قامْ وَهمْ بيهـا . . . . (**)

وعلى ذلك ، فان عجز الانسان عن التحكم فى مصيره ، والسيطرة على قدره ، يبدو وثيق الصلة بتصوره للزمان وعلاقته به ، والزمان هنا كما سبق أن أشرنا ليس سلسلة متتابعة من الأحداث التى يقف الانسان منها موقف المتفرج كما أنه ليس مجرد تعاقب للسنين والقرون فى خط أو اتجاه جامد ، ثابت لا يتغير من الماضى الى الحاضر والمستقبل ، وانما هو فى جوهره ، تفاعل وحركة وتغير ، يؤثر ، ويتأثر ، وتتحدد صفاته وخصائصه من خلال علاقة الانسان به ، وتصوره له · واذا كان من الشائع فى الأدب الشعبى التعبير كثيرا عن الزمان الذى مضى بحلوه ومره ، ولن يعود مرة أخرى ، فان ما يبقى من ذلك الزمان الماضى دائما هو تلك المعاناة أو « المر » ، وتؤثر تلك المعاناة بالضرورة فى الحاضر ، وقد تجعله أكثر سوءا ، وأشد وطأة ، وقد تخفف من شدته ، عندما تؤكد أن سوء الحاضر ليس غريبا أو مستغربا ، وانما هو شيء متوقع · ومن هنا يأتى الحلم بزمان أفضل ، مما يخفف من خبرة الماضى المريرة ، وعناء الحاضر الذى يبدو وكأنه استمرار لهذه التجارب الماضية ·

(*) (غازيَّه : راقصة ، ما دَامتْش: لم تدُم ، ليَّه :لى ، لدَاوُد : النبى داود عليه السلام ، بقى : أصبح ، أُمِّيَّه : ماء .)

(**) (إوْعى: احذر ، تشيلْ : تحمل ، همَّ ليها الاولى بمعنى لاتحمل همًّا لها والثانية بمعنى همَّ لها أى اهتم بها ، والثالثة بمعنى وأهملها .

شملول : هُمَام قوى ، وهمْ بيها : وقع أسيرا لها ، وهى تعنى هام بها ، كما تعنى أنها أوهمته وخدعته .)

عويلْ وقالْ للأصيلْ عنْدى تيجى خــدَّامْ . . . .

قال لُه نعَمْ أخْــدمَك لوْ جَــارت الايَّامْ . . . .

أنا نذْر عَليَّه لوْ السَّعْد جَانى خدَّامْ. . . .

أنا لا عْملْ وَليمَهْ تكفِّى سَائر الأحْبَاب . . . .

وَأجيب الْبَكْر . . أنا وَأقْطُرْه جُـدَّامْ . . . .

وَأروحْ غرْب الْبَلدْ وَأتْلفّ فى الأكْفانْ . . . .

وَلا يْقُولُوشْ الأَصيل عنْد الْعَويل خدَّامْ . . . . (*)

ان طول معاناة الانسان ، واحساسه بالظلم الذى قد يفرض عليه ، ينعكسان دون شك على علاقته بغيره ، وبالحياة من حوله ، ومن ثم يتجـــه الى تضخيم آلامه والتهويل من شأنها ، وذم حاضره الذى لا يشعر فيه بالأمن ، ولا يحس فيه بالاطمئنان ، ويفتقد فيه الثقة ٠ وهو فى كل الحالات يخلع كل هذه الأحاســـيس والمشاعر على الزمان ، ويحمله مسئولية كل هذا الذى يعانى منه من قهر وظلم ، وعـدم احساس بالأمن ٠

الْبينْ عملنى جمل وانْدارْ عمل جمَّالْ

لوى خُزامى وتركْنى بِين الأحْمالْ . . .

أنا قلت يابِينْ هُوَّه الْحمْل ده ينْشالْ. . .

قال لى جزاةْ ما بِسبْت الأَصِيلْ . . .

ورُحْت تدُورْ ورا الأنْدالْ . . . .

(وانْدارْ عملْ جمَّال : وتحول هو إلى جمَّال ، هُوَّه الْحمْل دهْ ينْشَالْ ، يمكن حملُ هذا الحمل الثقيل ! جزاة ماسبْت ، هذا جزاؤك لتركك الأصلاء

(*) (عُويلْ : خسيس ، نذل ، تِيجى : تصبح ، نذْرٍ عَليّه :نذرٌ أفى به ، جَانى : أتانى لاَ عْملْ : لأقوم بعمل .. ، أَجيب : أُحضر ، البَكْر : الجمل الصغير ، أَقْطُرُه جُدّام :
أجعله فى المقدمة ، وَلاَ يقُولوش : ولا يقولون . .

(ورا خلف ، وراء الاندال ، الانذال الذين لا أصل ولا خلق لهم ..)

أنا جمل صُلب لكن علّتى الجَمَّالْ . . . .

لوَى خزامى وشيلنى تقيل الاحمال . . . .

أنا قلت يابين هوَّه الْحمْل ينْشالْ . . . .

قال لى خفّ الْخُطى . . .

وكُلّ عقدة لها عنْد الكريمْ حلاَّل . .

(علتى : مشكلتى وسبب مرضى ، عقدة : مشكلة .)

ففى الموال الأول ، يحمل الزمان الانسان ما لا يستطيع ، ويثقل كاهله بما ينوء بحمله ، عقابا له على سوء اختياره ، وهنا يبدو الانسان هو السبب فى المشاكل التى يتعرض لها ، والزمان هنا يعاقبه على فعله السىء · أما الموال الثانى ، فالانسان فيه يتوجه بالشكوى من الظلم الى الزمان ، ولكن الزمان لا يفعل له شيئا ، ولا يقدم له حلا ، وانما أقصى ما يستطيعه أن ينصحه بالتوجه الى الله الكريم القادر لعله يجد لديه الحل والعون · وهكذا يبدو الزمان جزءا من مشكلة الانسان ، يعاقبه اذا أخطأ ، ولا يقف الى جانبه اذا التمس منه العون ، وهو ما ينعكس على علاقة كل منهما بالآخر ، اذ يدفع الانسان الى عدم الثقة بالزمان ، الذى هو فى حقيقته انعكاس لعدم ثقته بقدراته وامكانياته فى السيطرة على قدره أو مصيره ، سواء فى يومه أو فى غده ، مما يعمق من شعوره بالعجز عن مواجهة قوى الشر والظلم والقهر التى تحيط به والتى قد تأخذ شكل مرض عضال ، أو « جمال غشيم » ، أو فقر لا حيلة له فيه ، أو غير ذلك من أسباب ،تحفل بها الأمثال والمواويل وغيرها من ضروب التعبير الشعبى التى يعبر من خلالها عن قلقه واضطرابه وحزنه ·

كلْ الْمَجَاريحْ يازمَنْ طابِتْ لسمه أنا قاعد . . .

وطبيب الْمبَالِى أهُو عنْدى بِالسَّنَهْ قاعد . . .

وَمَا عَدْش حيلْتى شىْء يازمَنْ وَأَدينىِ قاعد . . .

أَمَانه تحل عِنّى يا زمَنْ وِتِسيبْنى هنا قاعد . . .

(المجاريح : المرضى ،طَابتْ : شُفيَت ، لسَّهْ : مازلت ،قَاعدْ ، منتظر المبالى : المرضى ، الذين ابتلوا بالمرض ، مَاعَدْش ،لم يعد ، حيلْتىِ : لِدَىّ ، أَدِينى ها أناذا ، تِحل وتسيبنى : تتركنى لحالى ..)

ان سب الزمان ومرادفاته فى حقيقته ليس سوى ستار يغلف به الانسان أحزانه ، ويخفى به آلامه · وهذه المواويل والأمثال التى تصم الزمان دائما بالشر ، انما هى فى حقيقتها مرآة يرى فيها الانسان ذاته ، ويعكس على صفحتها آلامه ، وأسباب قلقه ، التى اكتسبت لديه دواما واستمرارا ، ولعله قد اكتشف هو نفسه هذه الحقيقة فعبر عنها فى أحد الأمثال الشعبية بقوله « الدنيا مرايه ، وريها توريك»، أى الدنيا كالمرآة اذا أريتها شيئا عكسته عليك ، ان خيرا فخير ، وان شرا فشر · وهكذا يعكس الانسان احساسه بانعدام الثقة فى الحياة التى يعيشها ، وما توفره له من ضمانات تحميه من المرض ، وتوفر له أسباب الرزق ، مما يجعله نهبا لعشوائية الظروف ـ الزمان ـ اذ أنه فى الحقيقة لا يدرى ماذا يفعل اذا داهمه المرض ، واحتاج الى الدواء فلم يجده ، وهو لا يعرف ما سيكون عليه حاله اذا لم يجد قوته ، وقوت أهله وأبنائه ، فلمن يشكو « أشكى لمين وكل الناس مجاريح » ، ومن الذى سيحل له مشكلته أو يساعده على حلها !؟ كل ذلك وغيره ينعكس بالضرورة على حياته ، وحاضره ، فيزيد من مصاعبه ، وقلقه ، اذ ينتابه الشعور بالخوف من كل شىء ، خاصة المستقبل ، ومن ثم يعود الى الماضى ليلتمس فيه العزاء والسلوى والخلاص من واقعه المؤلم · وهنا يتجسد الزمان رمزا للشر الذى يهدد وجوده ، ويتربص به ، ولا يتورع عن أن ينال منه ، وأن يوقع الأذى به اذا واتته الفرصة ، والفرصة دائما فى يد الزمان ، أما هو فلا حيلة له ، يقف مكتوف الأيدى ، لا يملك الا الشكوى :

وَالله يَازَمَنْ مالقيت الْعَدَلْ وَيَّاكْ . . .
وَلاَ كَانْش ظَنِّى أَتْعبْ كِدَهْ وَيَّاكْ . . .
غيرى نَصَفتُه وَأَنَا شُفت الْعَجَبْ وَيَّاكْ . . .
شَمِّتْ فيِّه خلايق يَامَا كُنْت كَايْدهُمْ .
وَمَشِّيتنى وَرَاهُمْ وَأَنَا فى الأَصْل كَايدْهُمْ . . .
وَمَلِّكْتُهم زِمَامِى وَمَانِيش قادر أَكَايِدْهُمْ . . .
دَا الْبَخْت لَمَّا انْعَكَسْ يازَمَنْ كَانْ مِتفق ويَّاك . .

(مالقيت : لم ألق ـ لم أجد ،العَدَلْ : الحظ الحسن ، وَيَّاكْ : معك ، ولا كانش : لم أكن أظن ، كِدَه : هكذا ، نَصَفْتُه : أنصفته ، شُفْت : رأيت ، شمِّت : أشْمَتَّ خلايق : خلق ، أناس كثيرون كَايْدهُمْ : يغارون منى لأنى أفضل منهم ،وكايدهم الثانية بمعنى قائدهم ،ومَا نِيش قادر : وأنا غير قادر ، أكَايِدْهُمْ أنتقم منهم ، انعكس : جاء على غير ما كنت أتوقع وأشتهى) .

والحقيقة أن هذا الاتجاه الى جعل الزمان مسئولا عن كل ما يعانيه الانسان ، من احباط وألم ، يتضمن فى جانب من جوانبه محاولة من الانسان للسيطرة على مصادر ألمه وفشله ، وذلك عن طريق تصوير هذه الشرور والآثام وكأنها من طبائع الأمور ؛ ذلك أن هذه المشاعر عندما تزداد عمقا فى نفسه ، وتشتد وطأتها عليه ، يصبح من الضرورى ايجاد مسارب طبيعية للتنفيس عنها فى اطار ما يرضى عنه المجتمع ، ويتناغم مع الاطار الثقافى الذى يعيش فيه . وعلى ذلك لابد أن تتجه هذه المشاعر بالضرورة الى الخارج ، الى رمز عام جاهز متفق عليه ، وهو هنا الزمان ونوائبه ، حيث يستطيع الانسان أن يتخفف من أحزانه ، وأن ينفض عن كاهله بعضا من آلامه ، التى قد يتسبب تراكمها ، وتفاقم حدتها ، وكبتها ، الى دماره أو انهياره أمام قسوتها وحدتها .

هذا بالاضافة الى أن القاء التبعة على الزمان فى كل ما يصيب الانسان ، يؤدى دورا مهما وخطيرا فى تهدئة مشاعر السخط والتذمر ، ويجنبه صراعا عنيفا مدمرا يمكن أن يقضى عليه ، اذا ما وضع نفسه أمام الأسباب الحقيقية لآلامه وأحزانه ، دون أن يكون لديه القدرة على مواجهتها والانتصار عليها مما يجعله فى حاجة الى قدر من الطمأنينة ، والعزاء اللذين يعود مرة أخرى للبحث عنهما لدى الزمان ، فبعد الشدة لابد أن يأتى الفرج ، وكل شىء « قسمة ونصيب » و « أيوب صبر على حكم الزمان » فانهزم الزمان أمامه .

هالْبَتّ يا قلبى عَلى طُولْ الزّمَانْ ترْتاحْ . . .
وتْنُول مَرَامَكْ واللِّى تهْوَاهُ معَاهْ ترْتاحْ . . . .
دَا مسيرْ جُرُوحَكْ عَلى طُول الزّمَانْ ترْتاحْ . . . .
مَثلْ سَمَعْناهْ من اللِّى جبْلنا قالوه . . . .
الصّبْر يامُبْتلى عَمَلُوهْ للْفرْج مُفْتاح. . .(*)

* * *

أتقل من الرّمْل حمْلى وَالْعَزُولْ تاكى . . . .
وإنْ دَجدَجْ الْحمْل كتْفى بعْون الله مَانا شاكى. . .
وإنْ شكتْ النّاس بلاويها أنامَانا شاكى. . . .
وَأشيلْ حُمُولى وَأتْنقّلْ عَلى مَهْلى . . . . . .

(*) (هالْبَتّ : أظن ، وتستخْدم أحيانا بمعنى بالتاكيد ، معاه : معه دا مسير جروحك . . إن نهاية أو مصير جروحك أن تبرأ ، جَبْلنا : قبلنا) .

واقول إصْبُر عَلى الزَّمَنْ يُومْ ضاحكْ .. ويُومْ باكى .

(أتقل : أثقل ، تاكى : ضاغط ، أو يجلس متكئا شامتا ، دَجْدَجْ :

زاد ثقله ، مَانا شاكى : لن أشكو ، أتنقل : أنتقل وأسير) .

كما أن «طولة العمر تبلغ الأمل » ، و « طولة البال تهد الجبال » ، وما دام الانسان حيا ، فليس هناك حد لما يمكن أن يراه أو أن يحققه ، فعلى الرغم من أن الدنيا لم تدم لأبى زيد ، الا أن « سكة أبو زيد كلها مسالك » .

واذا كانت المواويل والأمثال الشعبية وغيرها من ضروب التعبير الفنى الشعبى قد عبرت عن الجوانب المظلمة فى علاقة الزمان بالانسان ، وتأثيره فيه فان هذا لا يشكل كل جوانب العلاقة ، ذلك أنها عبرت عن وجوه أخرى للزمان .

كما أن الحكايات الشعبية خاصة ، قد احتفت بالجانب المشرق لعلاقة الانسان بالزمان ، حيث ينتصر البطل الطيب دائما على عوامل الشر ، ومنها الزمان الغادر ، والقدر العاثر ، وينتهى به الأمر الى تحقيق ما يريده لنفسه وللجماعة أيضا ، وذلك من أجل استحداث التوازن الذى يضمن للحياة استمرارها ، وللانسان قدرا من السعادة والطمأنينة .

نصُوص

١ ـ بكائيات

١ ـ يا مَرَاودْ فضّهْ خبّيناها . . وخبّيناها

جَارْ عَلينا الزَّمَنْ طلّعْناها

٢ ـ مَا عَدْش الْفانُوسْ ينقاد . . مِنْ بعْدَكْ

ما عدش الفانوس ينقاد . . وَلا الزَّمَان اللِّى مَضى ينْعَادْ

(ينقاد : يوقد)

٣ ـ يا عُقْد لُولى فى الْبيتْ عَلّقْتُه

جارْ عَلَيّه الزَّمَانْ سَيّبْتُهْ

يا عقد لولى فى البيت علّقْناهْ

جار علينا الزمان سَيّبْناهْ

(سَيّبْتُه : تركته)

٤ ـ ريتْ اليتيم مَاشِى وَرا خالُهْ

نِفْسُه ذلِيلهْ والزّمَانْ كادُهْ

ريتْ اليتيم ماشى وَرا عَمُّهْ

نفسه ذليله وكادْنى همُّهْ . .

(ريت : رأيت ، وَرا : وراء ، كادُه : أشقاد)

٥ ـ إذا كانْ اليتيم بالْعَبْد والْخُدَّامْ

برْضُه ذليل وتكعْبلُه الأَيَّامْ

إذا كان اليتيم بالعبد والْعَبْدَهْ

برضه ذليل وتْدَوَّخُه الدِّنْيهْ

(تكعبله : توقع به ، العَبْدَه : الأَمَه ، الدِّنْيه : الدنيا)

٦ ـ رُوحْ يا يتِيمْ عَتبَكْ عَلى زمَانكْ

لوْكُنْت سَعِيدْ كانْ فضلْ عَلَشَانَكْ

(علشانك ، من أجلك)

٧ ـ لَوْ كَانْ نَصَفَكْ زَمَانَكْ يَاغَرِيبْ

لَوْ كَانْ نَصَفكْ زمانك

كُنْت يا خُويا مُتّ فى بْلادكْ..

(نصفكْ : أنصفك)

٢ ـ مواويل

١ ـ أَوِّلْ ما نبْدى القَولْ . . نصلِّى على النَّبى

نبى عربى . . سيِّدْ ولْدْ عدْنانْ . .

لُولا النَّبى يا أَجاويدْ لمْ كانْ .

شمْس ولا قمر . . ولاَ كَوْكَب يضْوى . .

علَى الودْيانْ . . ولاَ نُورْ نَايرْ . .

ولاَ خَاطبٍ يخْطُبْ .. منْ فوق الْمنَابرْ ..

يَالله انْعلَكْ يَازَمانْ .. مفرّق مابينْ الاتْنين

تَاخُدْ عزيزْ ٱلاتنينْ .. وتْخَلِّى الْخَايبْ الزّهقان

(الزهقان : المتذمر الذى لايفعل شيئا)

٢ ـ الدِّنْيا كيفْ مدْرَسهْ للْعالمْ يتْعلِّمْ

كتير من النَّاسْ ما دارْ ولاَ اتْعلِّمْ

لاَزمْ تعْرفْ الدِّنْيا يَابْن النَّاسْ وتتْعلِّمْ

داحْنَا سمعْنَا مثَلْ من اللِّى قبلنا قالوه

يمْوتْ المعلِّمْ وهُوَّه لسَّه ما اتْعلِّمْ

(كيف : مثل ، لسَّه : إلى الا ن)

٣ ـ عليلْ يقول للطِّبيبْ إمْتَى أَطيبْ وامْشى

وأَفُوتْ بلاَد الْعسلْ وأَكُلْ بَصلْ وأَمْشى

وافُوتْ بلاَدى وأَشُوفْ صُحْبتى وأَمْشى

دا أَنا كُنْت أَمُرّ يفزْ النَّاسْ بسَّلاَمْ

صبَّحُوا الْعوازلْ يضْربُوا علَيَّه نَارْ يا سلاَمْ

نَدْر علَيّه لَوْ طَابْ الْجرْح وقمت بسلاَمْ

لاَكْسى اليتامى منْ خَاصّ الْحريرْ وأَمْشى

(يفز : يقوم مسرعا ، بسّلام : بالسلام ، بالتحية ، خَاصّ : فاخر)

٤ ـ أنَا جملْ صُلْب لَكنْ علِّتى الْجُمَّالْ

غَشيمْ مقاوح ولاَ يعْرفْ هوى الْجمَّالْ

تسيِّلْنى التراب منْ بَعْد الْحُمُولْ العـالْ

وصبَّحْنى عَيَّانْ قوى يلْعبُوا بى الْعـالْ

(غشيم مقاوح :غبى مخالف ، قوى : جدا ،العال الاولى

الحمل الكبير ذو الشأن ، العال الثانيه : العيال ـ الاطفال .)

٥ ـ أنا إنْ شكيتْ رُبْع مابى للْحديدْ ليدُوبْ

الأُوّلَهْ غُرْبتى والتَّانيةُ مكْتُوبْ

والتَّالته كُنْتَ غالبْ ، صبحْتَ أنَا مغْلُوبْ

وكاسْ الْهَنَا كُلّ ما أديُرهْ ييجى مقلوب

(ييجى مقْلوب : ينقلب ، يأتى عكس ما اتمنى)

٦ ـ واجبْ علَى الدِّنْيهْ قَبْل ما تميلْ عَ السَّبْع تبْعتْ لُهْ

وتْشَيِّلُه حمْل فوق حمْلُه التقيل تبْعتْ لُـهْ

وتْلَبِّسُه تُوبْ غيرْ تُوبُه الجميلْ تِبْعتْ لُـهْ

لمَّا خفّ مالُه قاموا أهْلُه رفعُوا عليه دعْـوه

قال أسْأَلكْ ياربّ ياكريم يا قابل الدَّعْوه..

ياللِّى اسْمكْ على لسان الْعبـادْ دعْـوهْ . . .

يا تُسْتُرْ الْجسْم ، يا إمَّا ملك الْموتْ تبْعتْ لُهْ

(الدنيه : الدنيا ، الزمان ، تبعت له : ترسل له ، التقيل : الثقيل)

(دعوة الأُولى : قضية ، والثانية والثالثة بمعنى الدعاء .

٧ ـ وَالله الْمطلةّ عَلى العَيَّان بْتكفِّى

[قُولةْ شحْوالَكْ تريَّحْ القلب وتَكَفِّى

دنْيَا غرُورهْ بتمْلى صُحُون العزّ وتْكفِّى

(المَطلَّه السؤال العيّان :المريض ، بتْكفِّى الأُولى والثانية : تكفى ،

والثالثة بمعنى تقلب ، قُولة : قول ، شحْوالَكْ : كيف حالك)

٨ - ليْه يارَديَّه بتْذلىّ الكَريمْ ورَناهْ

دا كَانْ رَاجلْ جدّ صاحب سيْطَره ورَنَاهْ

صبح يجيولْ آه مالأجاش حدّ ورناهْ

دنْيهْ غرُورَهْ ما فيهاش طريق رَاحهْ

تأخَّر الْجيدينْ وتقدم الْرَنَاهْ . . *

٩ - الْبينْ جابْ لى حنْضَلْ وقال كُــلْ

كُلْ يا مَتْعوس وفرَّقْ ع الْعلاَبَهْ الكُــلّ

من بَعْد ما كُنْت فى لمَّهْ وزَاينْ الكِــلّ

صبحْت غلبان ومسْكينْ ومسْتَحْملْ كلاَم الكُل

(فَرقْ : وزّع ، لَمه : جماعة ، زاين : أزين ، مستحمل : متحمل)

١٠- ما كَانْش عَشَمى بَعْد اللَّمه يجدّ فُراقْ

ويْحمِّل النَّجْع بأحْبابى وانا لقربهم مُشْتَاقْ

من اللّى جرى لى منَّكْ يابينْ لاَ سَّطَرُهُ فى أَوْراقْ

وأطلق منادى ينَادى فى البلادْ

دا الشَّهْد بَعْد الْحبايبْ مُرّ لَمْ ينْداقْ

---

* (رَديّه : رديئة (صفة للدنيا والزمن) ،بتذلى : تُذلين ،ورَنَاه الاولى : وتهملينه ، والثانية بمعنى سمعة طيبة رنانة ،والثالثة بمعنى وراءه ، والرابعة بمعنى الأنذال الذين ينبغى ألا يتقدموا أبدا ، مالاجاش : لم يلق)

(ما كانش : لم يكن ، اللّمه : اللقاء ، يجدّ : يحدث ، أطلق : أرسل

لم ينداق لايؤكل ، لايمكن استساغته

١١ـ ياللّى أكلت الحلاوة جرّبْ بقى المُرّ

تعرفَ دُرُوسْ الزّمانْ والْوقتْ لَمّا يمُـرِ

يمْكنْ تحكُم عليكْ الأيّامْ تدُوقْ المُرّ

الْفَقْر أكبر مُدرّسْ يظهرْ الصّـاحبْ

ما دامْ معاكْ مالْ ، لَكْ كُلّ يُومْ صاحبْ

ولو خُلُصْ المال عنّكْ يبْعد الصّاحبْ

ويسيبك شَقْيانْ ولا بُدّ تصْبُرْ علَى المُرّ

(بَقَى : اذن ، أو أيضا ، تدُوق : تذوق ، يسيبك : يتركك ،

شقيان : مريض ، متعب ، تشقى .)

١٢ـ الدّنْيا مالتْ على الْجدْعانْ ذَلّتْهَا

خَضَعتْ نُفُوسْهُمْ وبَعْد الْعزّ ذَلّتْهَا

صبحُوا غلابه مِن الأيّامْ وذِلّتِهَـا

حكَمِتْ على الْحِلْو بَعْدِ الْعِزّ يتْبهْدِلْ

وَبَعْدِ الْمَسَاندْ ونُومْ الْفَرْشِ يتْبهْدِلْ

وقدّمتْ الْكِلاَبْ أمّا السّبْع يتَبهْدِلْ

دا انَا نَفْسِى عالْيه وجتِ الأيّامْ ذَلّتْهَا

(ذَلّتها : أذلّتها ، والثالثة بمعنى : زللها ، وأيضا بمعنى ذُلها ، يتبهدل :

يتدهور حاله ، وقَدّمت : وجاءت به إلى المقدمة جتْ : جاءت)

٣ ـ امثال شعبية

ـ الْمِوْلِيَّهْ تِقَطَّعْ السَّلاَسِلْ .

ـ يا مِسْتَكْتَر ، الأيام أَكْتَرْ (أكثر)

ـ المكتوب مامِنُّوْش مهْروب .

ولاَ سجره (شجرة) إلاَّ وهَزَّها الرِّيح .

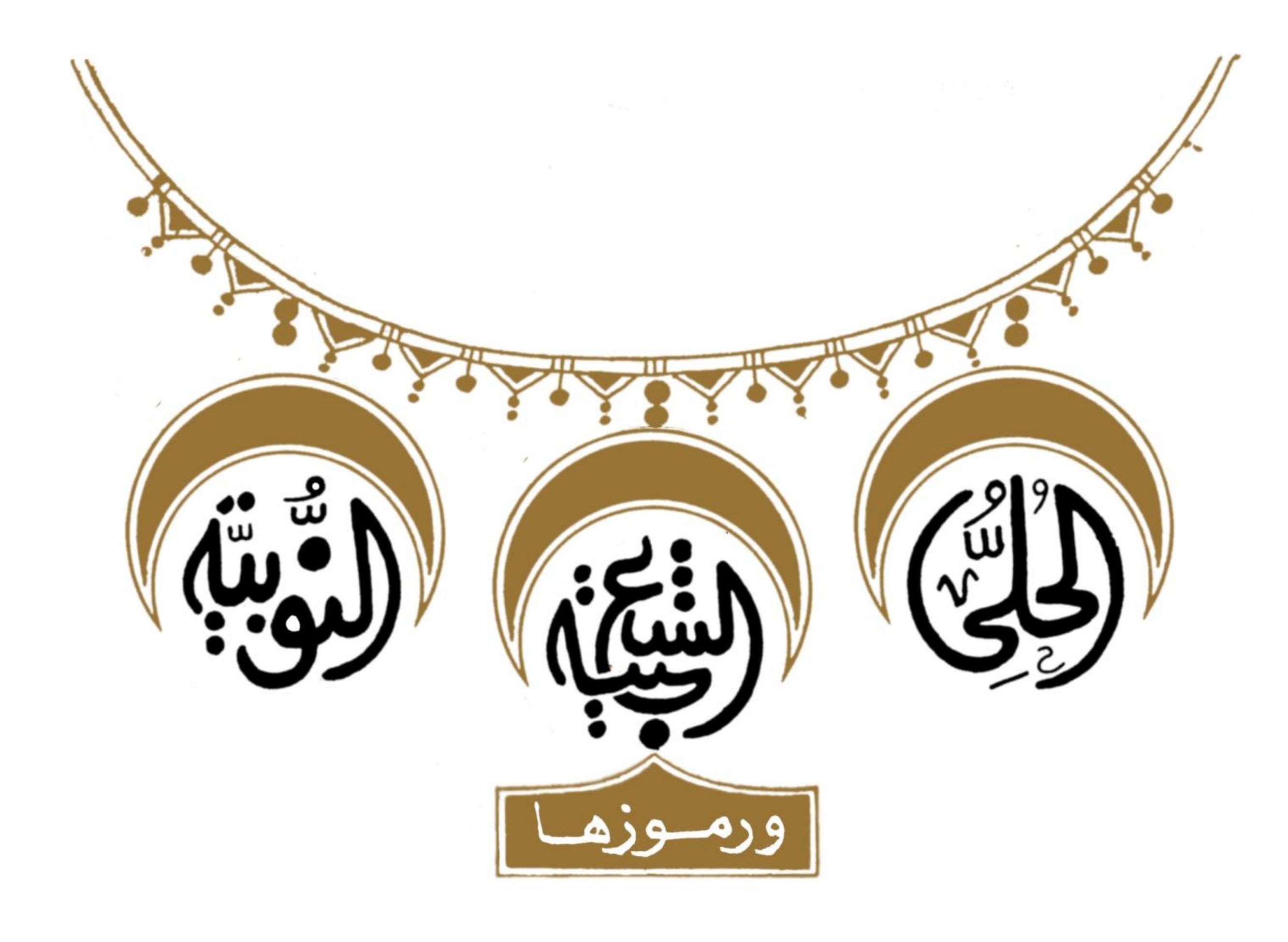
ـ لك يوم يا ظالم .

ـ الدنيا لمن غلب .

ـ الدِّنيا زَىّ (مثل) الغَازِيّه (الراقصة) تِرْقُص لِكُلّ واحِدْ شِويَّة .

ـ دا الزَّمان اللِّى وصَّى حسَّان الْيمانى عَلِيْه .

* * *



الدكتور على زين العابدين

لعل الحلى الشعبية وصياغتها من أكثر الفنون مقدرة على الانتشــار والتعبير عن عادات وتقاليد وثقافة أى شعب أو مجتمع من المجتمعات ، فهى تحمل فى طياتها ملامح تراث ، وسـمات بيئة ، ورموز عقيدة ، وأساليب فكر وتذوق مجتمع .

والمجتمع النوبى كان وما زال جزءا من المجتمع المصرى كجماعة استمرت آلاف السنين وقـد شاركهمـا فى ذلك القطر الشقيق السودان العزيز . لقد آمنوا منذ اشرقت شمس الحياة على أرض هذه البلاد ، بأن المصير واحد والمستقبل واحد ، يربطهم جميعا شريان الحياة الأزلى النيل العظيم .

لقد لعبت النوبة دورا كبيرا كحلقة اتصال وهمزة وصل بين مصر والسودان منذ فجر التاريخ ، فكانت رافدا عذبا وأثيرا ممتازا فى نقل الثقـافة والدين واللغـة وامتزاج الدم والروح وكل مقومات الحياة وأساليب التعبير بما فى ذلك الفنون بأنواعها المختلفة ، ومنها فن صياغة الحلى .

ولعل التكامل بين مصر والسودان الذى نحتفل بقيامه هذه الأيام هو ثمرة هذا الاتصال والامتزاج الذى استمر آلاف السنين من خلال بلاد النوبة العزيزة ، والذى تشير اليه سمات فن صياغة الحلى الشعبية النوبية ورموزها .

وعندما نبدأ الكلام عن الحلى الشعبية النوبية

يجدر بنا أن تتعرف على الانسان النوبى الذى استخدم هـذه الحلى ، وأرضه التى نشـأ عليهـا ، فبلاد النوبة الأصلية مقسمة الى قسمين ، الشمالى وهو جزء من الوطن المصرى ، ويمتد من شمال وادى حلفا الى أسوان ويعرف بالنوبة السفلى ، والقسم الجنوبى ويمتد من وادى حلفا الى بلدة «الدبة» بالقرب من دنقلة ، ويعرف بالنوبة العليا وهو جزء من السودان الشقيق .

الا ان بلاد النوبة كانت تمتد قديما الى أبعد من ذلك الى مدينة قردى القديمة بالقرب من « شندى » الحالية ، أى أن بلاد النوبة القديمة كانت تشمل معظم مناطق السودان الشمالى ويقطن الجزء المصرى من بلاد النوبة ثـلاث جمـاعات هى ، الكنوز والعرب والفاتدجا . كمـا يقطن الجزء السودانى من بـلاد النوبة ثلاث جماعات أخرى هى ، المحس والسكوت والدناقلة ، وهى كلها جماعـات تشتـرك فى أسـلوب واحد للحياة وبينها علاقات تجـارة ومصاهرة وقرابة بل وهجرة الى مصر والنوبة المصرية ، فالعلاقـات بين مصر والسـودان علاقات أخوية قديمة .

وبلاد النوبة تعرضت لعدة أحداث وهجرات وكان من نتيجتهـا ما يتميز به المجتمـع النوبى من امتزاجات سلالية . وبالرغم من ذلك فقد أكدت الدراسـات الاركيولوجية ، والانثروبولوجية أن الصفات المصرية العربية هى الغالبة ، وان كثيرا من القبائل العربية قد استوطنت هـذه البلاد وخاصـة بعد الفتح الاسـلامى ، وما زال النوبيون يذكرون أن أصـلهم من الجزيرة العربية وبخاصـة أهل منطقتى الكنـوز والعـرب ، وبذلك يحتفظ الانسـان النوبى بخصائصـه الفيزيقيـة الأساسية ، تلك الخصائص التى يشترك بها مع الانسـان العربى فى مصر والسـودان الشمالى .

والمجتمع النوبى مجتمع محافـظ لا يتغير بسهولة ، اذ يحتوى كل ما يدخل عليه ويجعله يسلك سلوكه ويعيش باسلوب حياته ، فقد ظل النوبيون متمسـكين بثقافتهم وبلغتهـم الخاصة كما نذكر ان النوبيين ظلوا متمسكين بثقافتهـم وبلغتهـم الخاصـة كذلـك ظلـوا متمسـكين بالثقافـة والديانة المصرية القديمة أكثر من ستة قرون بعد ان انتشرت المسيحية فى مصر ، وكانـوا هـم الورثـة للتراث المصرى القديم ، اذ ما زالت ملامـح ورواسب تلك الثقافة قائمة الى الآن .

والبيئـة النوبية فقـيرة لقـلة الأرض الزراعية ولقلة الحرف التى يمارسها النوبيون . ولذلك لا نجد لحرفة الصياغة ، أى صياغة الحلى وجودا كبيرا فى بلاد النوبة ، حتى فى النوبة الجديدة بكوم أمبو ، اذ نجد عددا قليلا يمارسها داخل المنازل قد لا يصل عددهم عدد أصابـع اليد الواحدة ، ويمارسونها كعمل اضافى بجوار مهنة الزراعة التى هى اشرف عمل يقوم بـه الانسان النوبى سواء كان رجلا أم امرأة، وبشرط أن تكون ممارسة الزراعة فى أرضه أى فى ملكه ولا يعمل بها أجيرا ، فالعمل بالأجر فى الزراعة عار كبير .

وهكذا نجد أن دخـل الانسـان النوبى ضئيل ولا يكفى ضروراته ، الأمر الذى جعله يهجر موطنـه ليعمل فى مـدن مصر الأخرى وبخاصة فى القاهرة حيث مجال العمل كبير ، ولذلك يوجد فى القـاهرة عدد من الصياغ النوبيين يقومون باعداد الحلى النوبيـة التى يطلبها الشباب الذى يعمل فى القاهرة عندما يقبلون على الزواج ، وخاصـة فى فصـل الصيف ، وهو فصـل الأجازات وعودتهم الى بلادهم .

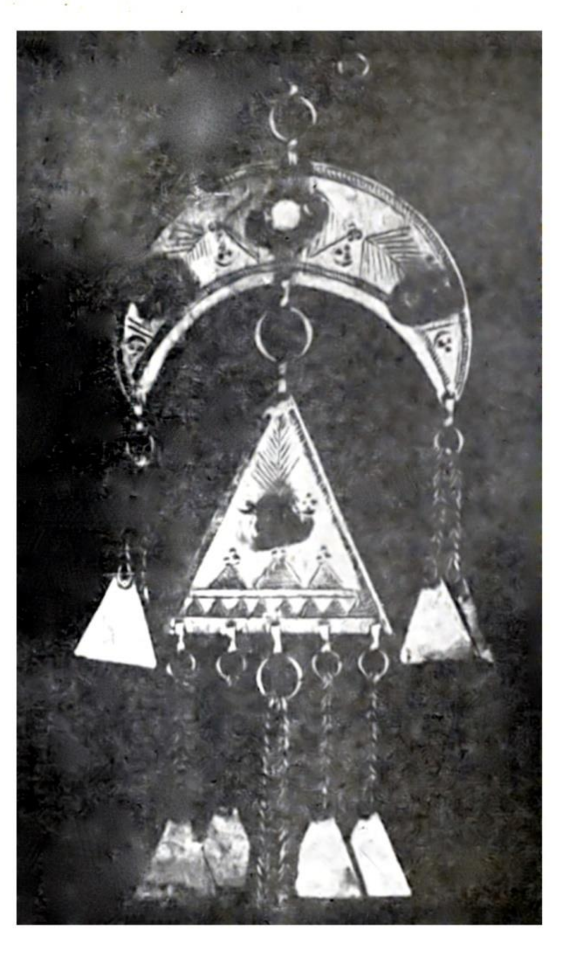
ولعل منـاسبة الـزواج والاحتفالات التى تواكبـه هى أكثر المنـاسبات ابرازا للحـلى النوبيـة ، التى تقوم بدور مهم فى مراسـم وتقاليد الزواج لما تعبر عنه من مودة وحب وتقدير فهى تكون جزءا مهما من المهر (مقدم الصـداق) ، اذ يتكون المهر من جزء نقدى وآخر عينى هو عبارة عن عدد من قطع الحلى الذهبية والفضية بالاضافة الى بعض الملابس والروائح وكميـة من الذرة والدقيـق وبعض الأثاث والأدوات المنزلية الضرورية .

ويقدم المهر (النقود والحلى) فى احتفال خاص - يعرف « بالطيبة الخارجية » عند العرب ، و « فرقر » عند الفاتدجا و « الودة » عند الكنوز - وتختلف الطريقة التى تقدم بها الحلى عن الطريقة التى تقدم بها النقود ، فالحلى تقدم علانية وتسلم قطعة بعد الأخرى ، فى حين تسلم النقود فى مظروف مغلق حتى لا يعرف مقدارها أو يظهر أمام الأقرباء والمدعوين ، اذ فى الغالب ما تكون قليلة - أما الحلى فبالنسبة لأن العروس تتزين بها مباشرة فلا بد أن تقدم علانية · وكلما كانت قيمة الحلى مرتفعة ، أضفى ذلك على أقارب كل من العروس والعريس مكانة اجتماعية عالية، وخاصة العروس التى تجلس مع قريباتها وصديقاتها مفاخرة بما قدم اليها من الحلى ·

وكانت أهم الحلى التى يقدمها العريس لعروسه عند الفاتدجا هى « **جصة الرحمن** » من الذهب ، وتشبه شكل المثلث وتعلق على جبهة العروس ، وبها تتميز المرأة المتزوجة من غيرها · وكذلك ال « جكد » وهو عبارة عن عقد أو قلادة بها ستة أقراص مستديرة مسطحة من الذهب ويتوسطها « ما شاء الله » من الذهب أيضا ويضاف اليها غالبا أساور من الفضة ، وأحيانا كان يضاف عدد من الخواتم الفضية ·

هذا بالاضافة الى الحجل وهو زوج من الخلخال من الفضة كان يهديه العريس لعروسه عادة فى الصباحية ، اذ يعتبر قدم المرأة ومكان الحجل عورة ، ولا يجوز للرجل أن يقدم هدية تلبس فيه الا اذا كان زوجا لها ·

أما الحلى التى يقدمها العريس لعروسه عند الكنوز والعرب فقد كانت تصل الى أكثر من ٦٥ جرام من الذهب وتتضمن « **الجكد** » و« **النجار** » و « **الزمام** » و « **الودعة** » عند العرب ، والودعة والكوكب تقابل قصة الرحمن عند الفاتدجا ، فهما حليتان للجبهة ودليل المرأة المتزوجة ، هذا بالاضافة الى الأساور والخلاخيل الفضية ، والخواتم المصنوعة من من الفضة ·



جزء من حلية (الهلالية) من الفضة · (الجزء الأعلى وهى مشبك للثوب عند الكنزيات وكذلك يؤمن وتربط به محفظتها (محفظة النقود) ويمر فى الوقت نفسه الجانب الأيسر للثوب ويستخدم تصميمها شكل الهلال وشكل المثلث ·

وكانت أغلب هذه الحلى الذهبية تصنع حتى الخمسينيات من عيار ٢٣٫٥ (ذهب بندقى) لأن النوبيين لا يعترفون بالذهب المخلوط بالنحاس ، أى بالعيارات الأقل ، لاعتبارهم أياها غير طاهرة فيتشاءمون منها ، الا أن تطور أسعار الذهب وارتفاعها الكبير جعلهم يتماشون مع مقتضيات الاقتصاد والعصر ويصيغون حليهم من عيار ٢١ وذلك حتى قبل تهجيرهم من النوبة الأصلية ·

ولا يعنى هذا أن الفتاة النوبية لم تكن تتحلى بالحلى قبل زواجها ، اذ أن كل فتاة تقريبا كان لها حليها · ولعل من أبرز قطع



قرط (العكشن) من الذهب وهو قرط منتشر بين النوبيين وخاصة فى السنوات الأخيرة وكذلك فى السودان وهو على شكل الهلال .

الحلى التى كانت تتحلى بها الفتاة النوبية هى حلية الهلال أو (سن آج) الفضية كما يسميها الفاتدجا . وهذه الحلية تتكون من عدة أجزاء أولها وأهمها هلال عريض من الفضة طرفيه الى أسفل ، وتنتهى هذه الحلية بسلاسل معلق بها داليات صغيرة تسمى « برق » على شكل المثلث من الفضة أيضا .

والمثلث والهلال من أهم الرموز والأشكال التى استخدمت فى تصميم وزخرفة الحلى النوبية فنراهما ممثلين على أغلب هذه الحلى ومنها الهلال والسببية والاقراط المختلفة والأساور والحجل وغيرها .

فالمثلث شكل من الأشكال الهامة العريقة ورمز من الرموز الفنية التى كان لها مضمون ومعنى متصل بمعتقدات الانسان الشعبى فى بلاد كثيرة منها مصر وبلاد النوبة والسودان . فقد ترجم الانسان المصرى القديم فى عصر ما قبل الاسرات الهضاب والجبال ورسمها بشكل مثلثات على فخاره ، كما ترجم المصرى القديم فى عصر الاسرات مياه النيل ورسمها بشكل مثلثات متجاورة متلاحقة وراء بعضها . كما أن المثلث أحد أضلاع الهرم . والهرم كان من أقدم الرموز لاله الشمس والمثلث رمز للروح ، وقد صنعت الأحجبة على هيئة المثلث للحماية وأبعاد الارواح الشريرة والحسد والوقاية من السحر .

أما من ناحية الفكر الاسلامى فان المثلث يمثل السمو والعلى ، وأن تكرار المثلثات يعنى التسبيح دائما أبدا . فكثيرا ما رأينا اطارا من المثلثات المتجاورة يحيط بالحلية النوبية مثل الهلال أو الحفيظة كاطار من شعاع الهى يحمى الحلية ويحفظ لابسها .

وقد يثير استخدام الفنان النوبى لشكل الهلال فى حليه وحبه له عدة تساؤلات عن أسباب هذا الحب ، وهل يرجع الى أصول تاريخية أم عقائدية عميقة الجذور والأثر فى نفسه ، أو الى كونه رمزا للعقيدة الاسلامية التى يتمسك ويعتز بها ، كل هذا ليس بمستبعد لأنها أسباب تتفق ومنطق تاريخ وطبيعة الانسان النوبى .

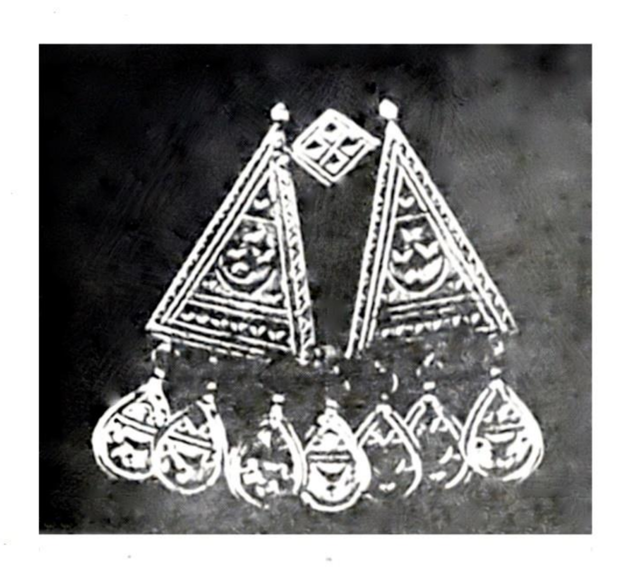
ان القمر وهلاله أحد عناصر الطبيعة التى تظهر وتسير على نظام دقيق ، فالهلال أحد أوجه القمر . وكان ظهور الهلال فى السماء



حلية الهلال الذهبية وهى مزخرفة بالأسلوب التقليدى (بالحجم الطبيعى) يستخدم ويركب عادة مع حلية البيبه .

وخاصة بعد الليالى والأمسيات الموحشة ظاهرة مبهرة عند الأقدمين ولا زال كذلك عند المحدثين • ولذلك عبد وقدس القمر والهلال عند كثير من الشعوب القديمة •

وعبادة القمر كانت ديانة جميع الساميين الغربيين والعرب الجنوبيين (اليمن قبل الاسلام) وهو اله سبأ الشهيرة والمقدم عندهم على سائر الآلهة • وقد وجدت صور منقوشة على الأحجار بشكل الهلال أو رأس الثور ، وهما يدلان على الاله القمر •



(الودعة) حلية للجبهة من الذهب عند عرب العليقات بالنوبة • ويشاهد استخدام المثلث او الأجنحة فى تصميمها •

كما كانت ضمن حلى المرأة العربية قبل الاسلام حلية مماثلة لحنية الهلال تسمى « الحوط » وهى عبارة عن خيط مفتول من لونين أسود وأحمر فيه خرزات ، وهلال من فضة تشده المرأة فى وسطها لئلا تصيبها العين الشريرة أو السحر •

وكان القمر أحد آلهة مصر القديمة وشغل حيزا من الفكر الاسطورى الدينى فى مصر القديمة ، فنرى اله القمر « تحوت » مرة على رأس الآلهة وتصوروه الخالق الأول ، وكان هذا فى النظرة التى وضعها لاهوتيو خمنو (الأشمونين) بالاضافة الى وجود الفكرة أو النظرية الشمسية التى كانت تمجد الشمس• وكان يلوح فى عقول الأقدمين أنه ليس هناك شك فى ارتباط الدورة القمرية الشهرية للمرأة أى بالمحيض •

وقد مثل اله القمر على هيئة انسان له رأس أبو منجل وكان بمثابة الاله العالم وكاتب الالهة ورب السحر • الا أن تميمة الاله القمر قد مثلت على شكل هلال أو بهلال ينبثق منه قرص وهذه التمائم قد رأيناها فى عصر الدولة الحديثة فى النوبة ، وكذلك فهى ممثلة على بعض صدريات الملك الشاب توت عنخ آمون بل على قمة تصميم هذه الصدريات •

ولعل فى استخدام فتيات النوبة لحلية الهلال الفضية صلة بالفكرة القديمة التى تقول بارتباط الدورة القمرية الشهرية بالدورة الشهرية للمرأة بأمل تنظيمها واكتساب الخصب بالتقرب الى القوة المسيطرة على هذه الظاهرة المتمثلة فى القمر والذى يرمز اليه بالهلال الفضى ، هذا بالرغم من أن هذه الفكرة قد تكون نسيت أو غير واضحة تماما فى أذهان الناس •

وعلى كل حال سواء أكان استخدام شكل الهلال عن عقيدة دينية أم رمزا لمعتقد شعبى أو سحرى ، فقد كان قبل كل شىء ظاهرة من ظواهر الطبيعة وشكل بارز من أشكالها استوحاه الفنان النوبى وأدخله فى تصميم حليه منذ عصر الدولة الحديثة الى الآن •هذا بالرغم من أن مضمون هذا الشكل الهلالى قد تحول الى رمز فنى يحمل الكثير من قلق وأحلام الانسان النوبى المصرى وانسان المنطقة العربية كلها ، اذ أن هذا الشكل كان ومازال يستخدم فى صياغة الحلى الشعبية المصرية وفى صياغة الحلى العربية الأخرى ، الأمر الذى جعل الحلى الشعبية النوبية لها طابعها المصرى العربى الأصيل •





حرفة السروجية عبر العصور

ترتبط حرفة السروجية ارتباطا وثيقا بخلفية تاريخية يتعذر بدونها تفهم الدوافع التى من أجلها قامت هذه الحرفة، وما ارتبط بها من عادات وتقاليد قديمة راسخة جعلت من لزومياتها انتاج مشغولات السروجية فى اطار يجعلها تساير تلك العادات والتقاليد التى كانت قائمة منذ القدم ، كما أنها من جهة أخرى ترتبط بطائفة غير قليلة من الحرف الشعبية كالنسيج على سبيل المثال ، والاشغال المعدنية التى تدخل بمشغولات اللجوميين ، وصناعة المهاميز ومشابك الأربطة المصنوعة من الجلد .

كذلك ترتبط حرفة السروجية من جهة ثالثة بحرفة دبغ الجلود وتشغيلها وزخرفتها ، كى تقابل الأغراض الوظيفية المطلوبة من انتاج السروج ، مع مطابقتها فى الوقت ذاته لمتطلبات التقاليد الاجتماعية التى كانت تجعل من السروج شعارا لمراتب اجتماعية ، وذلك منذ أقدم العصور ، حيث كان الحكام والمماليك والامراء وأصحاب الجاه هم الذين يمتطون الجياد . وكانت فى الحروب ـ خلال العصور الوسطى ـ تزين الدروع والأسلحة والسروج بشعارات أو « رنوك » الفرسان المتحاربين ، حيث كانت تلك العلامات تدل على مدى أهمية الشخصية التى تمتطى الجياد فى ساحة المبارزات ومكانتها القيادية بين الجيوش المتناحرة . ولذلك يتضح لنا أنه ليست جميع الحليات الخاصة بزخرفة الجلد فى السروج قائمة على توظيف الجلود وتشكيلها فى صنع السروج فحسب ، بقدر ما كانت تلك الحليات

المرتبطة بها ذات صفة اجتماعية ، أو بالأحرى بمثابة علامات أو اشارات تفهمها الجنود على اختلاف مراتبها . والعرض التالى يبين كيف نشأت فكرة السروج .

حيوانات الجر :

كانت أول دواب استخدمت فى الجر هى الثيران ، حيث استمر استخدامها حتى عام ١٠٠٠ ق.م وبخاصة في نقل البضائع الثقيلة ، وكان ذلك باستخدام عمود جر طويل ومقرن فكان يوضع ثور أو بغل ، على جانبى عمود الجر والمقرن ، وفوق كتفى الحيوان يمتد قضيب مستعرض مثبت فى عمود الجر ، وكان المقرن يجهز بزوجين من القضبان الرأسية . ولعدم انزلاق أحداهما يركب كل زوج منها على حافتى رقبة أحد الحيوانات .

وقد استخدمت بعد ذلك الحمير المستأنسة لجر المركبات فكانوا يستخدمون فى الغالب أربعة منها ، حيث كانت تربط على جانبى « عمود الجر » بأسلوب يجعل الحيوان الخارجى يشد من طوق جاره بدلا من العريش (عمود الجر) نفسه (١) .

وهكذا كانت الثيران والحمير البرية ، من بين حيوانات الجر التى ثبت وجودها ـ من المصادر العلمية الميسرة ـ سنة ٢٠٠٠ ق.م وكانت القيادة تتيسر عن طريق سير اللجام ، وكان من الجلد حيث يربط بحلقة نحاسية مثبتة فى (عدة) الطاقم الداخلى لحيوانات الجر .

وفي الحضارات القديمة كالحضارة الكلدانية القديمة بالعراق ، نجد نقوشا على جدران المعابد والهياكل ، تصور فيها لجوم العربات ذات عجلات صنعت من كتل خشبية صماء ، ليست ذات عرانيس .

وظلت العربات تجرها الثيران عبر العصور ، الى أن تلى تلك الفترة بقليل استخدام الخيل فى جر المركبات ، ولكن كان المقرن على حالته الأولى غير مناسب لاستخدامه مع الخيل لضيق أكتاف الخيل . حيث تؤكد احدى الدراسات (٢) استخدام الخيل فى حمل الاثقال فى العصر الحجرى الحديث ، وقد انتقل من آسيا الى بابل حوالى عام ٣٠٠٠ قبل الميلاد ، واستخدام الحصان لحمل الاثقال أدى الى ظهور أداة من أدوات الركوب تساعد على القيادة والسيطرة على الحيوان ، وهى ما يسمى باللجام .

كما أن استخدام المقرن ظل شائعا فى أوروبا وغرب آسيا حتى حوالى ٣٠٠ ميلادية ، رغم العيوب الكثيرة فى المقرن ، ولذلك استخدمت الخيل أزواجا ، بحيث يقف كل من الحصانين على أحد جانبى عمود الجر ، وكان حزام الرقبة يسبب اختناقا للحيوان ، كما كان المقرن بوضعه فوق كتفى الحيوان يمنعه من بذل جهده كاملا عند الجر . وقبل الميلاد بفترة وجيزة ظهر فى الصين تعديلان مهمان على شكل المقرن : كان أولهما استخدام عمودين للجر بدلا من عمود واحد . وربط كل من طرفى المقرن ، بأحد هذين العمودين ، وبذلك أصبح من الممكن استخدام حيوان واحد فى جر العربات الخفيفة .

أما التعديل الثانى فيحتمل أن يكون قد أخذ من قبائل الرعاة الرحل فى آسيا الوسطى ، وهو تغيير مكان حزام الرقبة ، بعرض صدر الحيوان بدلا من رقبته . وبذلك ازدادت كفائة الحيوان فى الجر ، بدون تعرضه للاختناق . وأدى ذلك الى ظهور ما نعرفه باسم طوق الحصان ذى الوسائد اللينة ، وقد استخدمه الصينيون حوالى عام ٥٠٠ ميلادية ، ولكنه لم يستخدم فى أوروبا الا حوالى عام ١٠٠٠ ميلادية .

طاقم حيوان الجر :

كان طاقم حيوان الجر فى الازمنة القديمة مكونا من حزام للصدر ، وآخر للسرج يلتقيان عند أعلى كاهل الحيوان . وبالنسبة الى الحصان فانه اذا انسحب حزام الصدر الى الخلف عند مؤخرة العنق ، فانه لاشك سيرتفع الى (الزور) ويسبب ضغطا خانقا على القصبة



شكل (١) نحت بارز يؤكد ظهور اللجام قبل السرج ، القرن الثانى الميــلادى ·

الهوائية ، وذلك عندما يشد الحصان العربة بقوة ·

وبالرغم من تنبه القدماء الى هذه المشكلة ، فانه من الغريب أن التحسينات أخذت وقتا طويلا ، وفى السنوات الاولى من الميلاد شاع فى الصين ربط العريش ربطا محكما تحت رباط الصدر ، لتفادى الضغط على عنق الدابة عند اندفاعها ، وقد ظهر هذا أيضا فى بعض المصادر اليونانية والرومانية · وعلى الرغم من معرفة الصينيين واليونان والرومان للعريش على النحو الذى تقدم ذكره فان استخدامه على ما يبدو كان موقوفا على تلك الحضارتين دون سائر الحضارات الواقعة بينهما · أى أن تلك الحضارات الواقعة فى الشرق الاوســط لم تستخدم العريش المتطور الذى ييسر حركة الدواب أثناء شدها العربات ·

وكان استخدامه بعد ذلك فى الغرب فى القرون الأولى ، وقد اســتخدم اليونانيون واللاتينيون الســيور ، حيث كانت تربط بالعربة فى أسفل الحزام من الصدر كما يفعل بالعريش · غير أن اليونانيين كانوا يربطــون السيور فى كاهل الخيول الخارجية لفريق رباعى من خيول الجر ·

أما السيور التى تربط فى منتصف حزام الصدر فلم تظهر حتى القرن العاشر ، وفى القرون الوسطى تبدو هذه السيور فى صورة حبــال على العربات ذات العجلتين أو أربع عجلات ، وقد أتاح ذلك استخدامهم لفريق حيوانات الجر من أن يسحب على صــورة طابور ، فهذا يجعل السحب أكثر سرعة من حالة انتظام الحيوانات فى صفوف متوازية · وقد أصبح حزام السرج قليل الأهميــة بعد ما تم ربط العريش أو السيور بواسطة حزام الصدر ، حيث أصــبح الأخير بمثابة ياقة · وكان هذا مولد طاقم حيوانات الجر الحديثة · وقد تم تعديل طاقم حيوانات الجر بأن نجدت الياقة وغطيت باللباد أو غيره · كما هو الحال فى الياقات الكتفية المنجدة المعلقة فى العربات الرومانية ·

ولكن لم تظهر حتى القرن الثــانى عشر والثالث عشر ياقة الحصان الكتفية والصدرية ، المبطنة من النمط الحديث في الرسومالأوربية ·



شكل (٢) احد الملوك المصريين فى عربته الحربية

تاريخ ظهور اللجام :

ماورد فى كثير من المراجع والدراسات يؤكد أن ظهر اللجام كان أسبق من نشأة السرج ، وهذا يرجع الى استخدام الدواب للحمل والنقل والجر ، مما أدى الى استخدام ما سمى باللجام ليتحكم فى سيرها أثناء حمل الأثقال أو النقل ، وتشير احدى الدراسات(٣) الى الحلقة التى كانت توضع فى الفم وتستخدم للقيادة والتحكم فى حيوانات الجر منذ ما يقرب من ثلاث آلاف سنة قبل الميلاد ، ولم تكن لتتناسبمع استخدام الخيل فى الجر ، ومن المحتمل أنها الحكمة التى يجذب طرفاها بواسطة حبال أو شرائط من الجلد ، فقد كانت من ابتكار قبائل الرعاة الأسيويين ، عندما استأنسوا الخيل قبل الميلاد منذ ما يقرب من ٢٠٠٠ عام ٠

وكانت حكمة الحصان تصنع قديما من العظام ، أو من قرون الحيوانات أو البرونز ، متخذة شكل قضيب بسيط ، يمر بين قطعتين متقابلتين تحيطان بجانبى فم الحصان ، ثم استخدمت الحكمات المعدنية بكثرة ، وكانت تتكون من وصلتين أو ثلاث ٠ وفى بعض الاحيان كانت تزود كل من القطعتين المثبتتين بشوكة قصيرة من الداخل بحيث تضغط على فم الحيوان ، عندما يجذبها قائد العربة بواسطة اللجام، وبذلك تساعده على السيطرة والقيادة ٠

وهناك دراسة أخرى (٤) تؤكد أن ظهور اللجام كان أسبق من نشأة السرج فمن آثار القرن الأول قبل الميلاد فى العصر الحديدى عند الكلتيين ، لم يكن الجواد مجرد دابة من دواب الحمل أو مطية يستخدمونها في الصيد ، بل كان حيوانا مقدسا يرتبط بعدد من الآلهة ، ومما يدل على تقديسهم للجياد أنهم كانوا يرسمون صورتها على النقود وعلى جميع أنواع المشغولات المعدنية ، ومن الأمثلة التى وجدت ويتبين بها اللجام واضحا دون وجود سرج « عربة دينية » من البرونز ـ القرن الاول قبل الميلاد ـ اكتشفت بمدينة مريدا بأسبانيا ، يركب عليها كلتى يعتلى جواده ويندفع بسرعة ، وأمامه (خنزير برى) ٠

واللجام الكلتى الصنع ، عبارة عن مسمار مصنوع من البرونز والحديد ، اكتشف فى المانيا الاتحادية بالقرب من موقع «هيد نجران» التى يظن أنها أكبر مستوطنة كلتية فى ألمانيا وملحق بالشكل جزء من الرأس الذى يتوج المسمار ، وقد ضاعت منه الحشوة التى ترصع العينين ٠

كما ينتج الصناع الكليتيون أطقما للجم فى بلدة (لاتن) السويسرية التى اشتهرت فى عصر الحديد ، ويوجد هذا الطقم بعد أن أعيد تركيبه فى متحف « شويز لاندس » بمدينة زيورخ ٠ بالاضافة الى ما يؤكد ظهور اللجام قبل السرج، رسم من مجموعة «كولز ـ رومر»، نحت بارز يرجع تاريخه الى القرن الثانى الميلادى ، ويوجد فى البلجيك ٠

استخدام الخيل فى الحرب عند القدماء :

يرجع استخدام العربات كأدوات حربية الى حوالى ٣٠٠٠ سنة ق٠م حيث كانت العربات سلاحا فعالا فى حروب سومر من حوالى ٢٥٠٠ ق٠م (٥) ٠ وقد أدخل الهكسوس الحصان فالعربات الى سوريا ومنها الى مصر فى غزوهم لها ١٧٠٠ ق٠م ، ولابد أن ظهورها تركالتأثير نفسه الذى تركته الدبابة أو الغازات السامة أو أى (سلاح سرى) آخر فى الحرب العالمية الاولى ، فقد كانت تقام بالعواصم الرومانية حفلات سباق العربات فى الحلقات الفسيحة المستديرة التى تسع في بعض الاحيان ثلاثمائة متفرج ٠ وكانت كل عربة يجرها أربعة خيول (٦) وكانت مصممة لتحمل راكبا واحدا (٧) ٠

واللوحة المشهورة التى وجدت فى مدينة « بومبى » بايطاليا تمثل الاسكندر يمتطى جواده ، يحارب ملك الدارة وملك الفرس وهم راكبون عرباتهم الحربية تجرها الجياد حوالى عام ٣٠٠ ق٠م٠ وباعتلاء تحتمس الثالث

العرش مع بدية الدولة الحديثة ، بدأ عهد التوسع المصرى الذى بدأ يؤثر فى كل مظاهر الحياة القومية خلال المرحلة التالية من التطور · وترتب على ذلك الاعداد للمعدات العسكرية وازدهار صناعة الأقواس والسهام والعجلات الحربية والدروع والسفن ·

ولقد استخدم أيضا الحيثيون المحدثون ، العربات الحربية فى حروبهم ، ففى موقعة قادش بسوريا ، يعتلى العربة اثنان من المحاربين الحيثيين يصوبان سهامهما ضد جيش رمسيس الثانى ، وبعد هزيمة رمسيس الثانى هرب من سوريا الى مصر وهو راكب حصانا ، ورسمت له صورة وهو راكب العجلة الحربية · ونستطيع أن نتبين طقم اللجم من السيور والأربطة بجانب عربة قتال أشورية ذات عجلتين يرجع تاريخها الى القرن ٥ ق·م· وجميعها مصنوعة من الجلد ، وغالبا ما تطعم بزخارف مذهبة ·

كما كانت التصاوير اليونانية فى أغلبها تمثل عربات حربية من العصور البطولية اليونانية كميثلاتها فى بلاد ما بين النهرين ، وكانت العربات الحربية اليونانية تحمل أثنين : سائق العربة والمحارب ، غير أنه لم يكن القتال يتم من العربة الا فى حالات نادرة عند رماة الحراب ·

وفى القرن السادس قبل الميلاد اختفى الى حد كبير استخدام العربة فى أعمال الحرب عند اليونان ، أما فى القرن الخامس ق·م الى الثالث بعد الميلاد فقد استخدمت عند السلافيين فى الدانوب الأعلى والراين الأوسط ومناطق أخرى ، فكان المحاربون من الفرسان الرومان يقذفون الى الارض ويحاربون· وكانت هذه العربات تعد تحفا صناعية تتكون من عدد من القطع شكلتها أيادى الصناع من النجارين والحدادين والنحاسين وصناع المينا ، وكانت تبرز مدى المهارة فى التنفيذ المتقن ·

كما أن استخدام العجلات الحربية قد اختفى من الحوض الغربى للبحر الابيض المتوسط ، حيث استبدل الفرسان براكبى



شكل (٣) نموذج لعربة حصان يرجع تاريخها الى القرن الثانى الميلادى ·

العربات الحربية وذلك قرب نهاية القرن الرابع قبل الميلاد (٨) ·

أول أشكال السروج :

لحيوانات الجر دور مهم فى ايجاد السروج المختلفة ، فلم تقتصر حيوانات الجر على مجموعة من السيور تشد الى ظهورها ليسهل جر الأحمال والأثقال ، انما كانت هناك تجهيزات كثيرة توضع فوق ظهر الدابة لاحكام تلك السيور ، وتشبه هذه التجهيزات السرج فى أبسط صورة ، ويختلف التجهيز تبعا لاختلاف حيوانات الجر ، فيكون مرة باضافة سرج خشبى ، وأخرى باضافة سرج معدنى له شكل الشوكة ذات الشعبتين ، تمتد كل منهما أمام أحد كتفى الحصان ، لمنع احتكاك السرج بجسم الحيوان ، كما زود بوسادة لينه صغيرة فى أسفله ·

وفى السنوات الأولى قبل الميلاد ، كانوا يزودون سروج خيولهم بحزام حول الصدر وآخر حول مؤخرة الحصان ، ليتلافوا انزلاق السرج الى الامام أو الى الخلف أثناء ركوبهم ، وزادت امكانية استخدام الخيل فى الجر ، بدون استخدام أعمدة جر مفردة أو مزدوجة باستخدام حزام الصدر ؛ وذلك بربط طرفى الحزام بزوج من حبال أو سلاسل الجر ،

الا أنه فى هذه الحالة ، لم يكن باستطاعة الحيوان ، ايقاف العربة أثناء تحركها (٩) ٠

وعلى هذا فصناعة السروج ليست بالحديثة ، كما أنها لم تنشأ من قديم الأزل وانما لسبب دعت الحاجة اليه ، فكان على الراكب أن يحمل بنفسه كل ما يحتاجه من مؤن ومعدات ، كما نجد الراعى الذى يقضى معظم وقته فى الصيد وهو راكب الحصان ، محملا بالأقواس وحافظات السهام والسكاكين والحبال وأوانى الماء ، فى حين أن معظم تلك الأشياء كان من الممكن تحميلها على الحصان نفسه مباشرة بواسطة سرج مجهز ببعض الاجربة الخاصة بحفظ السلاح أو السهام ٠

مما سبق يمكن ارجاع أول أشكال السروج المعروفة لنا ، الى ما يقرب من ألفى عام قبل الميلاد ، وقد كان يتكون من قطعتين خشبيتين مستعرضتين ، احداهما توضع على كتفى الحيوان ، بينما توضع الأخرى بواسطة مجموعة من العصى الأفقية ، وقد كانت طريقة تثبيت هذا السرج على ظهر الحيوان بواسطة حزام ، يبطن جيدا من أسفل ، أو يستخدم معه نوع من أقمشة السروج ، لتمنع احتكاكه بظهر الحيوان ، وتربط السلال أو البضائع ـ أحيانا مهد الطفل الرضيع ـ بواسطة حزام آخر يربط بالهيكل الخشبى (١٠)

كما تؤكد الموسوعة نفسها أن أول أشكال سروج الركوب المجهزة عرفت منذ ما يقرب من ٨٠٠ عام قبل الميلاد ، وكان مكونا من قطعة مستطيلة من اللباد أو من الجلد ، مثبتة على ظهر الحصان بواسطة حزام ، يسمى حزام السرج ، ومزودة من الامام بحزام صدر ، ومن الخلف برباط مؤخرة ٠ حتى لاينزلق الى الامام أو الى الخلف ، ثم أضيفت مساند لينة بكل من حافتى السرج الأمامية والخلفية ، فأصبحتا بارزتين الى أعلى ، وبذلك يتحقق للراكب قدر أوفر من الراحة والاستقرار ٠

ولقد استخدم الصينيون ذلك النمط من السروج قبل عام ٢٠٠ ميلادية، بينما استخدمه الرومان بعد أن أطلقوا عليه اسم (المعقد) حوالى عام ٤٠٠ ميلادية ٠ وهذا النوع من السروج مازال مستخدما فى كثير من مناطق العالم حتى اليوم ، كما أن السرج التقليدى الذى ظهر على ظهور الدواب ، لم يتغير عن شكل الهيكل الخشبى المبطن ، مع اضافة قطعة خشب قصيرة قائمة سواء فى المقدمة أو المؤخرة ، كما بطن الهيكل الخشبى بعد ذلك تبطينا جيدا ، وزود بوسادة أو معقد من الجلد ، ليتوافر للراكب قدر من الراحة والاستقرار ، وهذا لايختلف عن السرج الحديث كثيرا الذى يستخدمه راعى البقر ٠

أما بخصوص صناعة السروج فى العصر القبطى ، فقد كانت استمرارا للعصر الرومانى ولم نعثر على نماذج من السروج بالمتحف القبطى بالقاهرة ، الا على « قطعة مربعة من نسيج القباطى ذات زخارف متعددة الألوان ، تتكون من مربع يتوسط القطعة بداخله دائرة تحتوى على فارس يمتطى جوادا راكعا بأسفله حيوان صغير ، وفى الزوايا الاربع توجد وحدة زخرفية هندسية ونباتية ، ومنبثق من الاطار الخارجى زخارف عبارة عن نتوءات على أطراف القطعة الأربعة ، وهى ترجع الى القرن الثالث والرابع الميلاديين » (١١) ٠

ومن قصص الأساطير فى الفنون القبطية قصة التنين فى قصر « مارجرجس » حيث تمثل شخصية اسطورية «مارجرجس» ممتطيا جواده ويصرع التنين ، وهذا المشهد قد صور فى عدد من الحرف والفنون القبطية كالحفر على السن والعاج أو نسج على القماش أو حفر على الخشب أو غيره (١٢) ٠

وهناك منظر للملوك الثلاثة ممتطين الجياد ، في مشهد يذكرنا بالمنمنمات الفارسية ومن ثم فان فن الفرس يظهر فى مجموعة كظاهرة من ظواهر الفن البيزنطى العظيم داخل حدود الفراعنة (١٣) ٠ وتلك السروج عليها وحدات زخرفية معتمدة على الصليب ، أى أن هناك وظيفة وسمة للسرج ، يمكن بها أن نتعرف على راكبه ومكانته الاجتماعية من شكل

السرج ووحداته الزخرفية ، وحلياته التى تدل عليها • أى أن هناك نظاما اجتماعيا متعارفا عليه •

ظهور الركاب :

ان من يمتطى صهوة الجواد مستخدما السرج ، لايستطيع التحكم فيه ، الا باستخدام ساقه فقط ، مما يعرضه للسقوط ، اذا ما بدرت من الحصان حركة عنيفة أو مباغتة •

كما أن نشأة فكرة ظهور الركاب ، قد ظهرت لأول مرة فى الهند حوالى عام ٢٠٠ ميلادية ، وكان الراكب قبل ذلك يستخدم عصا طويلة مثبت بها حلقة ، يضع الفارس قدمه اليمنى بها لتساعده على الصعود •

وقد حدث تغيير طفيف ، حيث تثبت حلقة صغير بكل من جانبى السرج ، بحيث يستطيع الراكب وضع قدمه فيها ، ويرجع تاريخ أول ظهور ركاب حقيقى فى الصين حوالى عام ٦٠٠ ميلادية • ولكنه حتى ذلك الوقت ، كان يأخذ شكلا دائريا تاما ، وبعد ذلك بحوالى قرن من الزمان ، استخدم الركاب فى اليابان ، بينما بدأ استخدامه ينتشر بانتظام فى أواسط آسيا ، عن طريق أفراد قبائل الرعاة الرحل الأتراك ، كما يمكننا أن نرى أحد الرسوم الفارسية الذى يحوى شكلا لأول ركاب حقيقى دائرى الشكل (١٤) •

وتذكر الموسوعة نفسها أنه بدأ انتشار استخدام الركاب فى كل من الدول الأوربية والاسلامية • هذا وقد عثر فى مقابر ترجع الى عام ٨٠٠ ميلادية ، على أول ركاب استخدم فى أوروبا ، فى شكلها الدائرى ، ولكنه بعد قرن من الزمان ، ظهر شكل جديد للركاب أكثر تطورا ، وكان على شكل اطار دائرى بقاعدة مسطحة ترتكز عليها القدم ، ويشبه الى حد بعيد ، الركاب الحديث ، وقد انتشر هذا الشكل المطور فى كل من أوربا وآسيا •

أدى استخدام الركاب مع سرج الركوب الى ظهور الفروسية الأوربية فى العصور الوسطى • ولما لها من أثر كبير على أسلوب ركوب الخيل ، فقد كان على الشخص الذى يعتلى صهوة الجواد من قبل ، أن يجلس منحنيا الى الامام ، وساقاه مثبتتان ، ولكنه بعد استخدام الركاب يستطيع الجلوس معتدلا ، وساقاه مستقيمتان الى حد ما ، وبجانب أنه يستطيع استخدام رمح أو سيف ثقيل ، دون خوف من السقوط أو عدم الاتزان على ظهر فرسه •

وقد استطاعت أوروبا بصفة خاصة ، أن تستفيد من ميزات هذا الشكل الجديد من السروج ، حيث بدأ ظهور الفرسان المدججين بأسلحة ثقيلة ، ساعد على ذلك ظهور سلالة قوية من الخيل ، لها القدرة على حمل مثل هذه الأحمال الثقيلة أثناء المعارك ، ولم تحدث مثل هذه التغيرات فى آسيا ، وذلك يرجع الى استمرار المحارب الذى يعتلى صهوة جواده خفيفا لا يحمل سوى قوسه وسهامه • ولكن نستطيع أن نؤكد أن باستخدام الأسيويين السرج والركاب قد أدى الى اتزانهم على ظهور جيادهم ، مما أدى الى اظهار دقة عظيمة فى استخدام أسلحتهم •



شكل (٤) نحت صينى من السيراميك يعود تاريخه الى عهد اسرة تانج الحاكمة (٦١٨ ـ ٩٠٧) بعد الميلاد ، ويظهر فيه البروز فى مقدمة ومؤخرة السرج •

وتختلف الركب فى أطوالها ، تمشيا مع طول أرجل الفرسان ·

أزدهار حرفة السروجية فى العصور الأسلامية :

تطورت الصناعات الجلدية حيث بدأ فيها التأثر بالزخارف والأساليب الصناعيةالقبطيه فى أوائل العصور الاسلامية ، كما نشاهد فى أغلفة الكتب وفى ألأحـذية (١٥) · وسائر المشغولات الجلدية ، حتى بدأت الملامح الفنية الاسـلامية تتضح وتصل الى أوج عظمتها وأبهتها فى عصرر الفاطميين ، شأنها فى ذلك شأن بقية الصناعات والفنون ، فقد كان عصر الفاطميين القرن (٤ هـ / ١٠ م ـ ٦ هـ /١٢م) عصر ازدهار للصناعة المصرية ، حتى انه كان الخلفاء فى حاضرة (الخلافة) الاسـلامية يشترطون على عمال مصر تقليـدهم الخيل العربيـة واجلال الخيل ، حيث كان العرب يعنون بالركوب والصـيد عناية فائقة وقد اشتهرتمصر بصناعة اجلال الخيل والسروج ـ وهى من أهم أدوات الركوب ـ منذ الفتـح الاسلامى (١٦) ·

وقد نافست الخلافة الفاطميـة فى عهد العزيز خلافة بغداد ، وامتلأت خزانة الدولة ذهبا ونضارا ، ولا أدل على ذلك من حيـاة الترف والنعيم التى كان يحيـاها الخلفاء الفاطميين فى قصورهم ، التى وان بليت أثارها واندثرت معالمها ، الا أن كتبالرحالة والتاريخ سجلت لنا وصفا لها ولمحتوياتها ، مما تحار معه الألباب ، وتدهش له العقول (١٧) ·

وقد جدت على الصناعة المصرية فى العصر الفاطمى أساليب جديدة وكان مما ساعد على تقدمها استقرار الأمور فى البلاد ، فضلا عن حياة الترف والبذخ التى سادت المجتمع فى بعض المدن المصرية وبخاصـة القاهـرة ، والفسطاط · وكان لهذه الحياة تأثيرا كبيرا فى الانتاج الصناعى ، فاصبح عمل المصانع ليس مقصورا على امداد الجيش والاسطول الفاطمى بالسلاح والعتاد الحـربى والملابس لطوائف الجند ، بل تنوعت المنتجات لسـد حاجة الخلفـاء والوزراء ورجـال الدولة وغيرهم (١٨) ·

ومن أهم الصـناعات المتصلة بالنواحى العسكرية أو الاجتماعية ، صناعة السروج وفيما يلى بعض ما كانت عليه تلك الصـناعة عند الفاطميين ·

صناعة السروج :

لعل تعدد الكتابة حول صـناعة السروج خلال العصور الاسلامية يلقى بعض الضـوء حول ما كان لها من مكانة بين المشغولات ذات القيمة الفنيـة فى ذاك الوقت ، وقد ذكـر «هيرز»(١٩) حول هذا المعنى ان من الصناعات الجلدية المميزة التى اكتسبت درجة فائقة من الكمال والحذق عند المسـلمين صناعة السروج ، وهذا يرجع الى أن حضارتهم كانت تقوم على الفتوحات · وكانت جيوشهم تعتمد على الفروسية مما ترتب عليه قيام صناعة معدات سروج الجياد ، ولعل تلك الصـناعة تلقى ضوءا على مقدار ارتقاء صناعات الجلود فى المجالات الحربية والمدنية الأخرى ·

ويذكر راشد البراوى (٢٠) عن الصناعـات الجلدية فى عهد الفاطميين « أن صناعة السروج قد راجت فى هذا العصر اذ أن الخليفـة العزيز بالله عمم ركوب الحمير فأقبل عليها الناس من كافة الطبقات من التجار والأعيان ووجوه القوم لايرون في ذلك حرجا ولا انتقاصا من كرامتهم · أضف الى هـذا أن الجيش الفاطمى كان يضم عددا كبيرا من الفرسان »·

وقد ضرب الفاطميون بسهم وافر في صناعة السروج حتى كان لها شـأن كبير · وقد تخصص العمـال المصريون فى عمـلها فى المكان المعروف الآن باسم (الصاغة) عدد كبير لا يفتر عن العمل (٢١) ·

أما السروج المصنوعة من الجلد والتى كان يمتلكها سائر الناس ، فمن المرجح أنها كانت تزخرف وتزين بأساليب مختلفة على الجلـد ذاته ، خاصة وأن استخدامها كان على كثرة كما رأينا ، وأن الصناعات الجلدية كانت فى ذاك الوقت على مستوى عال من الحذق والكمال الفنى ·

وبرع صناع الجلود فى السروج المحلاة بالذهب والفضة ، حتى لقد بلغت قيمة السرج الواحد من ألف دينار الى سبعة آلاف دينار ٠ وكان الخليفة المنتصر يمتلك أربعة آلاف من هذا النوع من السروج ، وكذلك كانت أمة تمتلك مثل هذا العدد (٢٢) ٠

وقد صحبت صناعة السروج صناعة اللجم من الذهب الخالص أو الفضة الخالصة ، وقلائد وأطواق لأعناق الخيل ،خاصة بالخليفة وأرباب الرتب وقد بلغ من عناية الفاطميين بهذه الصناعة أن اتخذوا خزانة خاصة بالسروج وكان الخليفة ـ العزيز أول من ركب خيلا مسرجة بسروج الذهب والفضة (٢١)٠

ومما ذكره الرحالة « ناصر خسرو » (٢٤) القرن ١١ م « أن ركوب الخيل فى مصر كان وقفا على الجند المتصلين بالجيش بينما كان سائر الاهلية ينتقلون على حمير ذات سروج جميلة ٠ وكان فى الفسطاط والقاهرة نحو خمسين ألف بهمة مسرجة للتأجير يشاهد المرء عددا كبيرا منها عند مداخل الشوارع والأسواق » ٠ وقد تجلى بذخ الخلفاء الفاطميين فيما أورده المقريزى (٢٥) عن خزائن الفرش والأمتعة والجوهر والخيم والشراب » ٠

وفيما يلى وصف لخزائن السرج ٠

خزائن السروج :

نقل المقريزى عن « ابن الطوير » أن خزائن سروج الفاطميين كانت تحتوى على مالا تحتوى عليه مثلها فى مملكة من الممالك ، وهى قاعة كبيرة تحت جدرانها مصطبة علوها ذراعان ، وعلى المصطبة متكآن ، على كل متكأ ثلاثة سروج متطابقة وفوقه فى الحائط وتد مدهون مضروب فى الحائط قبل تبييضه ، ومعلق فيه ما يلزم السروج من لجم وقلائد وأطواق مصنوعة أكثر أجزائها من الذهب الخالص أو الفضة أو محلاه بها (٢٦) ٠

كما أن الثوار أخرجوا من هذه الخزائن صناديق سروج محلاة بالفضة ، وجد على صندوق منها : «الثامن والتسعون والثلثمائة»، مما يجعلنا نظن أنها كانت تحمل أرقاما متسلسلة ، وأنها كانت لاتقل عن ثمانية وتسعين وثلاثمائة ، وكان ثمن بعض السروج المحفوظ فى الخزانة يتراوح بين ألف دينار وسبعة آلاف ٠ وكان أقل ما فيها قيمة أحسن مما يمتلكه سائر الأفراد ، وكان الكثير من أرباب الرتب ورجال الحاشية حق استعمال هذه السروج ، الا ما كان منها غالى القيمة ، وجعل لركوب الخليفة خاصة (٢٧) ٠

وأما العمال والصناع الذين كانوا ملحقين بالخزانة ، يدأبون على العمل فيها ، فقد كان عددهم كبيرا من صاغة وخرازين ومركبين ، وبعد فوات الشدة العظمى عاد الى هذه الخزانة ـ كسائر الخزائن الفاطمية ـ بعض أبهتها ٠ وجمع الخلفاء فيها عددا كبيرا من السروج النفيسة ، منها نوع أمر بصنعه الآمر بأحكام الله (سنة ٤٩٥ـ٥٢٤ هـ ، ١١٠١ـ١١٣٠ هـ) « جعل قرابيصه مجوفة ، وبطنها بصفائح من قصدير ليجعل فيها الماء ، وجعل لها فما فيه صفارة فاذا دعت الحاجة شرب منها الفارس وكان كل سرج منها يسع سبعة أرطال ماء» (٢٨)

ولم تكن خزائن السروج عند الفواطم وقفا على ما يختصون به من السروج المنشأة بالذهب واللجم المطلى بالذهب والمحلاة جوانبها بالفضة ، والكنابيش والمهاميز من الذهب أو الفضة أو الحديد المطلى بالذهب أو الفضة ، بل كان فيها من كل تلك الأدوات أنواع تقرب من التى اختص بها الخليفة ، وأنواع لأرباب الرتب العالية من حشمه وأتباعه ، وأنواع دون ذلك تعار الى عامة الخدم والأتباع فى أيام المواكب والاحتفالات (٢٩) ٠

كما أن من أول ماركب من الأعيان خيول بأدوات من الذهب في المراسم هو العزيز بالله٠ وليس هذا بمستغرب من هذا الخليفة الذى يؤثر عنه أنه قال :

« ياعم ! احسب أن أرى النعم عند الناس ظاهرة ، وأرى عليهم الذهب والفضة والجواهر ، ولهم خيل واللباس والضياع والعار وأن يكون ذلك كله من عندى » (٣٠) ٠

ويصف المقريزى ليلة عيد الفطر ويقول : وفى يوم العيد ركب العزيز بالله لصلاة العيد

وبين يديه الجنائب والقباب والعسكر فى فى زيه من الأتراك والديلم والعزيزية والاخشيدية والكافورية ، وأهل العراق بالديباج المنقل والسيوف والمناطق الذهب ، وعلى الجنائب السروج الذهب بالجوهر والسروج بالعنبر (٣١) .

ولا يسعنا أن نختم الكلام عن خزانة السروج دون أن نشير الى أن مصر كانت مشهورة منذ الفتح الاسلامى بصناعة اجلال الخيل ، حتى كانت هذه الأدوات مما يرسله العمال الى الخلفاء فى حاضرة الخلافة الاسلامية وقد كتب ابن اياس (٣٢) فى هذا الصدد :

« وكانت الخلفاء تشترط على عمال مصر فى تقليدهم الخيل العربية ، والأثواب الدبيقية شغل تينس ، والمقاطع الشرب الاسكندرانية ، والطرز الصعيدية ، واجلال الخيل ، ويشترط عليهم اضافة العسل النحل المصرى من عسل بنها ، وتشترط عليهم البغال والحمير وغير ذلك من الأصناف التى لا توجد الا بمصر » .

---

(١) محمد فؤاد ابراهيم : موسوعة التكنولوجيا ، طقم الخيل ، العدد ٣٩ ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٩ ، ص ٧٥ .

(٢) جولياس أ. لبيس : أصل الأشياء ، ترجمة سعدية غنيم ، القاهرة : دار الحماس للطباعة ، ١٩٦٥ ، ص ٤٠ .

(٣) محمد فؤاد ابراهيم ، مرجع سبق ذكره ، ص ٧٧

(٤) آن روس : اليونسكو ، من هم الكلتيون ؟ العدد ١٧٥ ، القاهرة : مركز مطبوعات اليونسكو ، ١٩٧٦م ، ص (١٤ : ١٥) .

(٥) جمال حمدان : مجلة الهلال ، شخصية مصر ، العدد (١٩٦) ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٧ ، ص ١٤١.

(٦) عبد الرحمن صدقى : المسرح الدينى فى العصور الوسطى ، القاهرة : دار الكتاب العربى ، ١٩٦٩ ، ص (٦ : ٨) .

(٧) فيليب حتى : تاريخ سوريا ولبنان وفلسطين ، ج ١ ، ترجمة : جورج حداد وعبد الكريم رافع ، بيروت : دار الثقافة ومؤسسة فرانكلين ، ١٩٥٨م ، ص (٣٣٣) .

(٨) Gautier E. F. : le passe de l'Afrique de Nord, les siecles obsures. Paris, payat 1931, pp. 36-31.

(٩) محمد فؤاد ابراهيم : مرجع سبق ذكره ، ص ٧٨ .

(١٠) المرجع السابق ، ص (٧٧) .

(١١) ثروت عكاشة : الفن المصرى القديم ، ج ٣ ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٢ ، ص (١٤٩٠) .

(١٢) المرجع السابق ، ص (١٤٩١) .

(١٣) المرجع السابق ، ص (١٤٩٢) .

(١٤) محمد فؤاد ابراهيم : مرجع سبق ذكره ، ص (٧٦) .

(١٥) Thomas W. Arnal, Adalf Grahmann : The Islamic Book, The pegaaus Press 1922, p. 34.

(١٦) زكى محمد حسن : كنوز الفاطميين ، القاهرة : مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩٦٧م ، ص ٥٩ .

(١٧) شحاته عيسى ابراهيم : القاهرة ، الألف كتاب ، القاهرة : مطبعة دار الهلال ، ١٩٥٩ ، ص (٧٧) .

(١٨) محمد جمال الدين سرور : مصر فى عصر الدولة الفاطمية ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٤٧م ، ص (١٩٨) .

(١٩) Hers N. : Catalogue Raisanne le Musee National De l'art Arabe, le caire Imprimer De l'instilut Francais. D'archealogie Orientale, 1960, p. 211.

(٢٠) راشد البراوى : حالة مصر الاقتصادية فى عهد الفاطميين ، القاهرة : مكتبة النهضة ، ١٩٤٨م ، ص (١٦٤) .

(٢١) على ابراهيم حسن : مصر فى العصور الوسطى من الفتح العربى الى الفتح العثمانى ، القاهرة : مكتبة دار النهضة ، ١٩٤٩ م ص (٦٧) .

(٢٢) زكى محمد حسن : مرجع سبق ذكره ، ص (٦١) .

(٢٣) المقريزى : الخطط والآثار فى مصر والقاهرة والنيل وما يتعلق بها من أخبار ، ج ١ ، القاهرة : مطبعة بولاق ، ١٢٠٧هـ ، ص (٤١٨) .

(٢٤) شحاته عيسى ابراهيم : مرجع سبق ذكره ، ص (٢٧) .

(٢٥) المقريزى : مرجع سبق ذكره ، ص (٤١٦) .

(٢٦) المرجع السابق ، ص (٤١٨) .

(٢٧) زكى محمد حسن : مرجع سبق ذكره ، ص (٦٢) .

(٢٨) المقريزى : مرجع سبق ذكره ، ص (٤١٨) .

(٢٩) القلقشندى : صبح الأعشى فى صناعة الانشا ، ج ٤ ، القاهرة : مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩١٣م ، ص (١٢٨) .

(٣٠) ابن تغرى بردى : النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة ، ط (١) ، القاهرة : مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩٢٩م ، ص (١٢٥) .

(٣١) المقريزى : مرجع سبق ذكره ، ص (٤١٩) .

(٣٢) ابن اياس المصرى : تاريخ مصر ، ج (١) ، القاهرة : دار مطابع الشعب ، ١٩٦١م ، ص (٣١) .



الدكتور شوقى عبد القوى عثمان

تميزت مصر منذ تاريخها القديم بتعدد أعيادها واحتفالاتها على مدار العام فلا يمر شهر دون عيد أو احتفال وأعنى بالاحتفالات هنا الاحتفـالات العامة لمناسـبة أو ذكرى شعبية أو دينية بل أن هناك من الأعياد ما عرفته مصر منذ آلاف السنين ولا زال يحتفل به الى الآن كاحتفال رأس السنة المصرية وشم النسيم والاحتفال بعيد وفاء النيل الذى أبطل الاحتفال به منذ حوالى ثلاثين عاما تقريبا .

ويمر الزمن على الكثـافة وتزداد الأعياد والاحتفـالات ، فقد شهدت مصر قدوم غزاة مختلفين وديانات عـدة ولكل غاز وكل دين أعياد واحتفـالات فتمثلت مصر كل هذا واحتفلت به .

وهكذا فان احتفالات المصريين وأعيادهم دينية كانت أم عامة انما هى تعبر عن تراثها الحضارى العتيد الذى هو نتاج التفاعل بين جماعـات انسانية عديدة انصهرت كلها فى البوتقـة المصرية لتخرج فى النهـاية أعيـادا مصرية خالصة .

وعند الحديث عن الطفل والاحتفـــالات والأعياد المصرية فى العصر الاسلامى يجب أن نذكر أن هذا الموضـــوع لم يطرق فى كتابات المؤرخين المعاصرين كموضوع مستقل فى كتاب أو فصل أو مقال وانما كان يأتى ذكره عرضا ضمن سياق موضوع آخر ، وهو ما يشير الى مدى صعوبة البحث فى مثل هذا الموضوع ·· والطفل الذى سنتناوله بالبحث هو ابن الشعب ابن العامة ، ابن الصـــانع ، ابن التاجر ، ابن الفلاح وليس ابن السلطان أو الملك أو الأمير أو المملوك ·

على أنه ينبغى من ناحية أخرى أن نوضح أن العناية بالأطفال فى ذلك الزمان كانت فائقة من أوجه كثيرة ، وتبدأ منذ اللحظـــة التى تستقبله الدنيا فيها ، أو يستقبل هـــو الدنيا بصراخه أعنى ميلاده ، اذ كان مولـــد الطفل بمثابة احتفـــال عائلى مهم ، يلقى من أبناء المصريين فى ذلك الوقت اهتماما كبيرا ولا زال ، حيث تأتى القابلة قبل الوضع دون اتفاق على أجر معلوم وحـدث لذلك كثير من المنازعات والمشـــاحنات واذا دخلت القابلة بيتا حرم على غيرها دخوله ، وقد جرت العادة على ان تأخذ القابلة الثوب الذى نزل فيه المولود · ومما لاحظه « ابن الحاج » انه اذا كان أهل المولود فقراء تركوه بدون عناية حتى لا يخسرون الثوب الذى سوف تأخذه القابلة ، على حين كان البعض يتفاخر بالثوب الذى نزل فيه المولود · وبعد الولادة تأتى النساء على الأم مزغردات رافعات أصواتهن بالغناء والتهليل مع ضرب الدفوف والرقص واللهو فضلا عن المزامير والأبواق التى توضع على أبواب المنزل ، كما يكثر أهل المولود من الأطعمة التى تزيد عن الحاجة · وكانت هذه الاحتفالات تســتمر لمدة سـبعة أيام ليـلا ونهارا ·· « فكل من جاءت للتهنئة جددن لها اللهو واللعب والاستهتار » (١) ·

وعند قطع سرة المولود يجتمع حوله حشد كبير من صغار الأطفال ، ومن الطريف انه شاع فى تلك العصور اعتقاد بأن كل من لا يحضر قطع سرة المولود من الأطفال ، ثم يدخل بعد قطعها تحول عيناه ، وربمـا يبكى كثيرا فى طفولته ، وكانت العادة ان يبقى أهل الوليد على السكين التى قطعت بها السرة عند رأسه ما دامت أمه جالسة عنده فاذا قامت حملتها معها وتظل تفعل ذلك أربعين يومـــا حتى لا يصـــيبها شئ من الجان حســب اعتقادهم · وكان المولود الذكر يلقى عناية أكبر من الانثى ويتعين على والـــده أن يقيم « وليمة مولود ذكـــر » يدعو اليها الأهل والأصدقاء ويفرطون فى عمـل ألوان الطعـام الفاخر هذا عدا مظاهر التكريم التى تضاعف لأم المولود فى هذه الحالة (٢) ·

وفى ليلة السبوع يوضع عند رأس المولود الختمة واللوح والدواة والقلم ورغيف من الخبز وقطعة من السكر ان كان فقيرا · أما اذا كان المولود من ذوى السعة عمل له رغيفا كبيرا وقمعا من السكر وطبقا من الفاكهة وقفة من النقل وشمعا ويفرق كل ذلك فى صبيحة تلك الليلة ، وكان الناس فى تلك العصور يعتقدون ان من يأخذ من تلك الأشياء تناله البركة ولا يصيبه الصـــداع · كما كانوا يعتقـدون بأن الملائكة تكتب بالدواة والقلم ما يجرى على المولود فى عمره الى حين موته · أما الأم فكانت ترتدى فى يوم الســبوع الثيــاب الجديدة الفــاخرة وتطوف بأرجاء الدار فى موكب كبير تحيطه الشموع من كل جانب وأمامها القـــابلة تحمل المولود وأمام القابلة امرأة أخرى تحمل طبقا به شئ من الملح المخلوط بالكمون تنثره فى أرجاء البيت يمينا ويسارا فضـــلا عن احراق نوع من البخـور يحمى من الأمراض والعين والجان كما يعمل فى ذلك اليوم طعام معين كالزلابية والعصـــيدة توزع عــلى الأهــل والمعـــارف والجيران (٣) ·

ومن الاحتفالات التى أجمعت عليها مختلف الطبقات الاحتفال بختـــان الطفل ويقوم به المزين وعندئذ يقيم أهـل الطفل حفلا كبـيرا يدعون اليه سائر الأهل والأصدقاء ولا بد

للمدعوين فى هذه المناسبة من تقديم النقوط لأهل الطفل فيضعونها فى « الطشت الذى يطاهر فيه الولد » فاذا كان الختان خاصا بأحد أولاد السلطان نادى المنادى بذلك فى القاهرة حتى يحضر الأمراء والناس أولادهم ليختنوهم بعد ابن السلطان ، وفى بعض الأحيان بلغ عدد الأطفال الذين ختنوا بعد ابن السلطان أكثر من ألف وستمائة طفل من أبناء الفقهاء والعوام ، هذا عدا أبناء المقربين والأمراء والجند وكثيرا ما طالت الأفراح الخاصة بهذه المناسبة فاستمرت أحيانا بين ثلاثة أيام وسبعة أيام يأمر السلطان خلالها بعرض الجند واللعب والاستعراض كما تفرق كثيرا من الأموال والهبات والخلع (٤) ٠

ومن الملاحظ ان مختلف الطبقات والثقافات لا زالت متمسكة بالاحتفال بتلك المناسبات الى اليوم وان اضمحلت مظاهر الفخامة فى الاحتفال نظرا للحالة الاقتصادية ولكن الهرج والمرج والفرح ودعوة الأطفال للاحتفال وخاصة السبوع لا زال موجودا ٠

وفضلا عن الاحتفالات السابقة والتى تتم بالمنازل فقد حرص المصريون على اصطحاب أطفالهم فى الاحتفالات العامة كالاحتفال بوفاء النيل وعيد النيروز والاحتفالات الدينية كمولد النبى صلى الله عليه وسلم وأول ليلة من شهر رجب ودوران المحمل وعيد الغطاس وغيرها من الأعياد ٠

وتعتبر احتفالات « وفاء النيل » (*) وكسر الخليج من الاحتفالات العامة الهامة التى شهدتها مصر آنذاك فكان بلوغ النيل ستة عشر ذراعا يشير بوفاء النيل وايذانا ببدء المهرجان القومى الضخم احتفالا بهذه المناسبة التى يشارك فيها الجميع باعتبارها عيدا قوميا يهتم به الجميع ابتداء بالسلطان وانتهاء « بالعامة » كما دأبت المراجع المعاصرة على تسمية أبناء الشعب ـ وكانت تحيط باحتفالات وفاء النيل وكسر الخليج مظاهر العظمة والفخامة التى ميزت تلك العصور :

فاذا أتم النهر ستة عشر ذراعا يعلق على الشباك الكبير فى الجهة الشرقية من دار المقياس ستر أصغر ليعلم الناس بالوفاء ٠ وتكون هذه الليلة من الليالى العظيمة بمصر حيث يوقد فيها الأهالى القناديل والشموع ويتحول ليل القاهرة الى نور من كثرة الأضواء ويحضر كبار الأمراء ومعهم الاستادار بالخلع التى توزع عادة فى هذه المناسبة ويحضر مقرءوا القرآن حيث يتناوبون القراءة طوال الليل ، كما يحضر المغنون الذين يغنون طوال الليل أيضا (٥) ٠ وفى صباح اليوم التالى يعمل سماط حافل بالشواء والحلوى والفاكهة يحضره السلطان أو من ينيبه من الأمراء ويتخاطف العامة السماط ولا يمنع أحد من ذلك (٦) ٠ وبعد الانتهاء من السماط يبدأ الاحتفال وهو مرحلتان (١) تخليق المقياس (٢) كسر سد الخليج ٠ وكانت المرحلة الثانية تتم فى اليوم الثالث أو الرابع فى الفترة الأولى من أيام الفاطميين ولكن الاحتفال بمرحلتين صار يتم فى يوم واحد أيام المماليك ٠

ويبدأ الاحتفال بوفاء النيل (*) بنزول السلطان من قلعة الجبل وفى خدمته قادة الجيش والأعيان وخواص دولته فى الحراريق المزينة بالأعلام والصناجق وسائر أنواع الزينات وفيها الطبلخانات والنقوط حتى يصل المركب الى دار المقياس ، وهناك يمتد السماط السابق ذكره وبعد الفراغ من الطعام يذاب الزعفران فى ماء الورد فى اناء من الفضة ويعطى السلطان الاناء الى الموظف المسئول عن المقياس الذى يلقى بنفسه بملابسه فى الفسقية ومعه ذلك الأناء الفضى فيخلق عمود المقياس بالزعفران ثم يخرج السلطان أو نائبه فيجلس بالشباك الكبير تحت الستر وتفرق الخلع على (من له عادة بذلك) مثل والى الفسطاط رئيس الحراقة السلطانية (الذهبية) ورؤساء حراريق الأمراء حتى يدخل الموكب الى فم الخليج وتسير خلفه حراقة السلطان المعروفة بالذهبية حراريق الأمراء التى يلعب فيها ويرمى بمدافع النقوط على مقدمتها فى استعراض كبير ،

ويستمر هذا الموكب حتى موقع سد الخليج حيث يكون نائب السلطنة أو حاجب الحجاب ومعه بعضا من كبار الأمراء ينتظرون فوق قنطرة السد وتحمل طبلخانة السلطان على الاكاديش وينزلون قنطرة السد ، وهناك يتوجه السلطان بحصانه من فم الخليج الى السد الترابى حيث ينزل من حصانه ويمسك بمعول من الذهب الخالص ويضرب السد ثلاث ضربات ثم يركب ثانية فيأتى جمع غفير من الناس بفئوسهم فيحفرون هذا السد حتى يجرى الماء فى الخليج ثم ينصرف السلطان الى القلعة (٧) . ويبدو ان الاحتفالات بوفاء النيل كانت احتفالات عظيمة يقصر الواصف عن وصفها اذ يروى ناصر خسرو قائلا ان هذا اليوم من الأيام المشهورة التى لم ير لها مثيلا .. وحين تبلغ الزيادة تضرب البشائر وتفرح الناس .. وفى هذا اليوم يخرج جميع سكان مصر والقاهرة للتفرج على فتح الخليج وتجرى فيه أنواع الألعاب العجيبة (٨) .

ولم تكن احتفالات وفاء النيل هى المظهر الاجتماعى الوحيد المرتبط بالنيل بل كانت هناك أعياد ارتبطت بالنيل ارتباطا مباشرا وأهمها عيد الشهيد وعيد النيروز .

وكان عيد الشهيد عيدا دينيا ويقام سنويا فى ثامن بشنس وعلى حد قول المقريزى ان الأقباط « يزعمون ان النيل بمصر لا يزيد فى كل سنة حتى يلقى النصارى فيه تابوتا من خشب فيه اصبع من أصابع أسلافهم الموتى (٩) .

وفى هذا اليوم يتوافد الأقباط من شتى أنحاء البلاد ، كما يخرج أهل مصر والقاهرة على اختلاف طبقاتهم وديانتهم رجالا ونساء وأطفالا الى شبرا لحضور هذا الاحتفال الضخم حيث تنصب الخيام بأعداد هائلة على ساحل النيل وفوق الجزر ويجتمع الفرسان بخيولهم يرقصون بها على ايقاعات الطبول وأنغام الزهور ويجتمع المغانى من عرب وغيرهم من جميع أنحاء البلاد وصحبت هذا العصر مظاهر الانحلال الخلقى والفساد والفوضى اذ ترتكب المعاصى جهارا وتثور الفتن وتقع بعض حوادث القتل (١٠) وفى بعض الأحيان كانت الاحتفالات تستمر لمدة يومين أو ثلاث (١١) وكان يراق فى تلك الاحتفالات كميات ضخمة من الخمور (١٢) .

ومن الأعياد الشهيرة التى ارتبطت مظاهر الاحتفال بها بالنيل وبمشاركة المسلمين لاخوانهم الأقباط فى الاحتفال بها « عيد النيروز » (*) ويحصل فى أول شهر توت سنويا ويأخذ الاحتفال بهذا العيد مظهرا قوميا عاما فاعتبر ذلك اليوم عطلة عامة فتغلق الأسواق وتعطل المدارس « لا تؤخذ فيها الدروس البتة ولا يتكلمون فى مسألة بل تجد المدارس مغلقة فيلعبون بها حتى لو جاءهم المدرس أو غيره وثبوا عليه واساءوا الأدب فى حقه ، وربما خرقوا الحرمة والقوة فى الفسقية » (١٣) ..

وكانت تعمل أصناف خاصة من الحلوى فى ليلة هذا العيد (كالزلابيا والهريسة) وفى صباح العيد يرسل منها للأقارب والأحباب كما يدعون الأهل لتناول الطعام الذى يغلب عليه وجود البطيخ الأخضر والخوخ والبلح وغير ذلك (١٤) .

ومن مظاهر الاحتفال بهذا العيد ما كان يحدث فى شوارع القاهرة وأزقتها من مهرجان كبير حيث يجتمع العامة رجالا ونساء وأطفالا ويختارون شخصا قويا ويسمونه — أمير النيروز — ويغيرون شكله فيدهنون وجهه بالجير أو الدقيق ويصنعون له لحية مستعارة ويلبسونه ثوبا أحمر أو أصفر وطرطورا طويلا من الخوص ويركبونه حمارا ويجعلون حوله الجريد الأخضر وشماريخ البلح ويمسك بيده شيء يشبه الدفتر كأنه يحاسب الناس .. ويطوف هذا الموكب فى شوارع القاهرة وأزقتها على البيوت والأسواق فيقف على كل باب ، سواء من الأكابر أو من العامة ويكتب عليه ايصالا بأموال وأشياء معينة يجب عليه دفعها فورا والا أهانوه بصب الماء والتراب

عليه وظلوا مرابطين أمام داره حتى يأخذوا ما فرضوه عليه (١٥) .

ومن مظاهر الاحتفال الأخرى بهذا العيد وقوف العامة فى الطرقات ليتراجمون بالبيض ويتضاربون بانطاع الجلود ويتراشون بالماء فلا يجسر أحد على الخروج من بيته (١٦) .

واعتبر هذا اليوم عطلة عامة يتحرر فيه الناس من كل قيود حياتهم وتقاليدهم بما فى ذلك سطوة القانون فلم يكن الوالى يحكم لاحد ممن ناله الضرر من جراء الجرائم التى كانت تقع فى يوم النيروز . كما كان الأطفال لا يذهبون الى المدارس لتلقى العلم بل كانوا يشاركون فى تلك المهرجانات بالصياح والتهليل واللعب (١٧) .

هذا عن الأعياد العامة المتعلقة بالنهر الخالد واهب الحياة ومشاركة مختلف طوائف الشعب فيها من كبار رجال الدولة والعامة من الرجال والنساء والأطفال من مسلمين ونصارى ويهود . أما الأعياد الدينية فقلما مضى شهر دون أن تشهد البلاد عيدا دينيا الا وشارك المسلمون النصارى في أعيادهم كما شاركهم النصارى أيضا ومن أهم الأعياد الاسلامية المولد النبوى ، دوران المحمل ، ليالى الوقود شهر رمضان ، عيد الفطر ، خروج المحمل ، عيد الأضحى .

ويعتبر الاحتفال بالمولد النبوى من أعظم الاحتفالات التى تفوق الوصف فهو أول الأعياد الدينية العامة فى جميع البلاد الاسلامية . وحرص سلاطين المماليك وعامة الشعب على الاحتفال بهذا العيد احتفالا عظيما يليق وجلال المناسبة . ففى مستهل ربيع الأول يبدأ الاحتفال بالمولد النبوى حتى اذا ما جاءت الليلة الكبرى وهى ليلة ثانى عشر من ذلك الشهر أقام السلطان بالحوش السلطانى بالقلعة خيمة ذات أوصاف خاصة سماها المعاصرون خيمة المولد ، وأول من صنع هذه الخيمة السلطان قايتباى اذ كلفها ثلاثين ألف دينار واعتبرت فى حينها من عجائب الدنيا وبعد الانتهاء من اقامتها يوضع عند أبوابها أحواض من الجلد تملأ بالماء المحلى بالسكر والليمون ثم تعلق حولها الأكواب الفاخرة المصنوعة من النحاس الأصفر ، ويصطف حولها طائفة من غلمان الشرابخانة لمناولة الوافدين من الناس لا فرق بين كبير وصغير (١٨) . ويبدأ الاحتفال بتلاوة آى من الذكر الحكيم فيتعاقب المقرئون وكلما فرغ أحدهم أنعم عليه السلطان بخمسمائة درهم فضة - وبعد صلاة المغرب تمد أسمطة الحلوى السكرية المختلفة الألوان ذوكل ويتخاطفها الناس للتوسعة على أبنائهم (١٩) .

هذا هو احتفال الدولة الرسمى بالمولد ولكن الناس كانوا يحتفلون بالمولد على طريقتهم فكانوا يقيمون حفلاتهم بهذه المناسبة فى منازلهم أو أمامها فيتلى القرآن الكريم ثم يعقب ذلك الانشاد بمصاحبة الآلات الموسيقية ثم حلقات الذكر فيقوم الواحد منهم يرقص وينادى ويبكى ويتخشع وربما مزق ثيابه على حين تطل النساء والأطفال من أسطح البيوت المجاورة للاحتفال (٢٠) .

وكانت ليلة أول رجب من مواسم المصريين المهمة فكان الاحتفال به يعم جميع طوائف المصريين على اختلاف أحوالهم الاقتصادية ، حيث يصحب الآباء أطفالهم الى سوق الحلاويين « وكان هذا السوق فى موسم شهر رجب من أحسن المناظر ، فانه كان يصنع فيه من السكر أمثال خيول وسباع وقطط وغيرها تسمى العلاليق - واحدها علاقة - ترفع بخيوط على الحوانيت ، فمنها ما يزن عشرة أرطال الى ربع رطل ، وتشترى للأطفال . فلا يبقى جليل ولا حقير حتى يبتاع منها لأهله وأولاده ، وتمتلىء أسواق البلدين مصر والقاهرة وأريافهما من هذا الصنف ، وكذلك يعمل فى موسم نصف شعبان ومولد النبى (٢١) .

وفى المساء يجتمع الرجال والنساء والأطفال حول المنشدين والقراء فى الاحتفال

بهذه المناسبة . وفى ليلة المعراج يجتمع الناس فى المسجد الأعظم ، ويزيدون وقود القناديل ويفرشون البسط والسجاجيد داخل المساجد وعليها الكيزان والأباريق بالمشروبات ويستمعون الى مشــاهير قراء عصرهم وهم يتلون آيات القرآن الكريم كذلك كانت نصف شعبان من مناسبات شراء الحلوى للأطفـال وفيها كانت تســطع المساجد بالأضواء ويتحول كل ليل المدينة الى نهار لان الناس كانوا يربطون الحبال بالشرفات والأعمدة ويعلقون عليها عددا كبيرا من القنــاديل المضاءة وتمتلىء المســاجد بالرجال والنساء والأطفال احتفالا بالمناسبة (٢٢) .

ومن أهم احتفــالات المصريين تلك التى كانت تتم فى موسم الحج حيث اهتم به الجميع حكاما ورعية . ففى هذا الموسم كانت تدب الحركة والنشاط فى أوصـال المجتمع فتزدهر الأسواق المخصصة لبيع لوازم الحجاج وينتظر العامة ذلك الاحتفال بشوق وشغف .

فكانت الكسوة الشريفة توضع على جمل مزين يطوف القاهرة والفسطاط فيما اصطلح على تسميته انذاك « بدوران المحمل » (*) وكان ســلاطين مصر يولون كسوة الكعبة اهتماما بالغــا وكان هنــاك موظف خاص للاشراف على تجهيزها هو – ناظر الكسوة – الذى كان ينفق على اعــدادها من الأوقاف المخصصة لهذا الغرض (٢٣) .

وحرص المصريون على اختلاف مشاربهم على المشاركة فى احتفال دوران المحمل الذى كان يدور مرتين سنويا فى شــوارع القاهرة والفسطاط فى شهرى رجب وشوال ، ففى رجب ينادى بدوران المحمل ثلاثة أيام ثم يدور فى اليوم الرابع وفى أثناء الأيام الثلاثة يقوم النــاس بالاستعداد ليوم الدوران ، ويقوم أصحاب الحوانيت التى سيمر بها المحمــل بتزيين حوانتهم وهناك تبيت النســوة والرجال والأطفال حتى يتمكنوا من مشــاهدة موكب المحمل فى صباح اليوم التالى ، وجرت العادة أن يكون دوران المحمــل فى يوم الاثنين أو الخميس . وفى أثناء دورانه تحتشد جموع الناس كبارا وصغارا لمشاهدة الموكب العظيم وهو يشق طريقه من باب النصر وقد ســار جمل المحمل يتهـادى وعليه أثواب الحرير الملون وفوقه المحمــل قد غطى بالأقمشــة الحريرية تعلوه قبة فضية وأمام هذا الموكب تركض كوكبة من الفرسان بملابس الميـدان الزاهية على حين تخطف معداتهم وأسلحتهم أبصــار المتفرجين ببريقها وتعلو صيحات الاعجاب من جماهير العامة المحتشدين على جانبى طريق الموكب وهم يرون استعراض الفرســان لمهاراتهم فى فن القتال وبينهم مجموعة من صــغار المماليك يؤدون بعض الألعاب البهلوانية بالرماح وهم وقوف على ظهور خيولهم . وتختلط أصوات الجماهير الصاخبة بدقات الطبول وأصــوات الكوسات النحاسية . ويمضى الموكب الصاخب وخلفه الرجال والأطفال الى ميدان الرماحة تحت القلعة حيث يطل عليه الســلطان وتشــتد جلبة الاحتفال والاستعراض ثم تتجه الجموع الى الفسطاط حيث يخترق الموكب شوارع المدينة الرئيسية ثم يعود ثانية الى ميدان الرميلة تحت القلعة . ويتكرر هذا الاحتفال الصاخب ولكن الموكب الصاخب لا يخرج الى الفسطاط بل يخرج الى الريدانية مباشرة فى طريقه الى بلاد الحجاز * .

ويعتبر شهر رمضان أعظم الشهور التى يحتفل بها احتفالا كبيرا ومتصلا طوال أيام الشهر وكان الأطفال يسعدون بهذا الشــهر جدا فهم يسهرون فى لعب وفرح من بعد الأفطار حتى السحور .

ويصف ابن بطوطة احتفال المصريين برؤية هلال رمضان « وعادتهم فيه ان يجتمع فقهاء المدينة ووجوهها بعد العصر من اليوم التاسع والعشرين لشعبان بدار القاضى ، ويقف على الباب نقيب المتعممين فاذا أتى أحد الفقهـاء أو الوجوه تلقاه ذلك النقيب ومشى بين يديه

قائلا : بسم الله سيدنا فلان الدين ، فيسمع القاضى ومن معه فيقومون له ويجلسه النقيب فى موضع يليق به فاذا تكلموا هناك ركب القاضى ويركب من معه أجمعين وتبعهم جميع من بالمدينة من الرجال والنساء والصبيان ، وينتهون الى موضع مرتفع خارج المدينة وهو مرتقب الهلال عندهم وقد فرش ذلك الموضع بالبسط والفرش ، فينزل فيه القاضى ومن معه فيرتقبون الهلال ثم يعودون الى المدينة بعد صلاة المغرب وبين أيديهم الشمع والمشاعل والفوانيس ، ويوقد أهل الحوانيت بحوانيتهم الشمع ويصل الناس مع القاضى الى داره ثم ينصرفون ، هكذا فعلهم فى كل سنة » (٢٤)٠

وقد شهد برنارد دى برينياخ ليالى رمضان فى القـــاهرة ، فوصف وسائل السرور عند الناس ومنها الغناء ودق الطبول طول الليل حتى تعذر عليه النوم ٠ أما فابر الذى زار مصر سنة ١٤٨٣ م فدهش ليلة دخوله القاهرة لكثرة الأنوار والمشاعل في الطرقات والفوانيس المختلفة الأشكال والألوان التى يحملها الكبار والصغار ، ولما استفسر عن سبب كل هذه الجلبة قيل له أن الشهر رمضان وان المسلمين يحتفلون به على هذا الوجه ٠ كذلك لاحظ الرحالة ســـيمون ســـيمولى ان الحوانيت – لا سيما محلات الطعام والمطابخ – تظل أبوابها مفتوحة طوال ليالىشهر رمضان (٢٥)٠

وبعد شهر رمضان يحل عيد الفطر ويستعد الناس لهذا العيد فيسهرون ليلة العيد حتى ساعة متأخرة من الليل فى إعداد الملابس الجديدة لأطفالهم واعداد الزخارف أما الكعك وغيره من أصناف الحلوى يكون قد تم اعدادها قبل نهاية شهر رمضان ليتبادلوا بها التهنئة فى العيد وفى الحقيقة بأن أسواق القاهرة والاقاليم تكون مزدهرة حيث توجد أنـــواع كثيرة من الحلوى والتماثيل السكرية التى يشتريها الآباء لاهدائها لأطفالهم والى أطفال جيرانهم وأقاربهم ومع ذلك يفضل كثيرون أكل السمك المملح المشقوق فى عيد الفطر ٠ وفى صباح أول أيام العيد يجتمع أهل الحى أمام منزل الامام الذى سيصلى بهم صلاة العيد فى المسجد فاذا خرج اليهم زفوه كبارا وصغارا حتى المسجد وبأيديهم القناديل وهم يكبرون طوال الطريق وبعد انتهاء الصلاة يعودون به الى منزله بنفس الصورة التى أحضروه بها ٠

وبعد انتهاء صلاة العيد يهرع الناس الى لقرافة حيث يخرجون جماعات ومعهم نساؤهم وأولادهم حيث يغنون ويمرحون ويتوجه البعض الآخر الى النيل والبرك والمتنزهات العـــامة فيؤجرون القوارب ويتنزهون على صفحة المياه وهم يغنـــــون ويطربون ومعهم نســــاؤهم وأطفالهم (٢٦) ٠

ولم تختلف احتفالات الناس بعيد الأضحى عن عيد الفطر سوى أنهم كانوا يتهادون ، بأطباق اللحم بدلا من الكعك (٢٧) ٠

وفضلا عن احتفالات وأعياد المسلمين كانت هناك أعياد النصارى وقد شاركهم المسلمون احتفالاتهم وأعيادهم ولم يكتفى المسلمون بذلك بل زادوا على ذلك بأنهم كانوا يهادون أهل الكتاب بما يحتاجون اليه من الخرفان والبطيخ والبلح ٠٠٠ فى أعيادهم ومواسمهم فاذا حلت أعياد المسلمين رد لهم أهل الكتاب الجميل بمثله (٢٨) ٠

ومن أهم أعياد النصارى عيد الميلاد ففى هذا العيد كان النصــــارى يوقدون المصابيح بالكنائس ويزينونها ويلعبون بالمشاعل ٠٠ يقول المقريزى انه «شاهد احتفالات الميلاد بالقاهرة وسائر أقاليم مصر فكانت الشموع المزينة المصبوغة بالألوان الرائعة تباع فى هذا العيد ويشتريها الناس كبارا وصغارا على اختلاف طبقاتهم ودياناتهم وعرفت هذه الشموع باسم الفوانيس وقد بالغ معاصروه فى الانفاق على تزيينها (٢٩) ٠

ومن أهم أعياد النصــارى عيد الغطاس وكان الاحتفـال به يتم فى حادى عشر طوبة فى ذكرى تعميد المسيح عليه السلام رفى

هذا العيد كان النصارى يغمسون أولادهم فى الماء رغم شدة البرد اعتقادا منهم بأن ذلك يقيهم من المرض طوال حياتهم ويصف المقريزى احتفالات ذلك اليوم « وقد حضر النيل فى تلك الليلة الوفا من الناس من المسلمين والنصارى منهم من فى الزواريق ومنهم من فى الدور الدانية من النيل ومنهم من على الشطوط . لا يتناكرون كل ما يمكنهم اظهاره من المآكل والمشارب وآلات الذهب والفضة والجواهر والملاهى والعزف والقصف . وهى أحسن ليلة تكون بمصر وأشملها سرورا ولا تغلق فيها الدروب (٣٠) .

هذا عن أهم الأعياد والاحتفالات التى شارك فيها الصغار والكبار لهوهم وفرحهم ومرحهم ومما هو جدير بالذكر انه كان لخيال الظل (*) فى الأعياد والاحتفالات مجالات عامرة حيث كان سراة النــاس يستقدمون المخـايلين (اللاعبون بخيال الظل) فى احتفالاتهم كما طاف المخـايلون بالقرى والأحياء بالمدن فى موالد الأولياء والمناسبات الدينية والعامة حيث يقومون بالترفيــه عن المدعـوين فى حفلات الزواج والختان ويعرضون باباتهم في الأسواق والأعياد ليتفرج عليها الكبار والصغار (٣١) .

وفضلا عن خيال الظل الذى استمتع الصغار والكبار على حد سواء بمشاهدته كانت توجد أيضا البهلوانات والحواة والدبـابة ، الذين يلعبون بالدببة والقرادة ، الذين يلعبون القرود كل هذا وغيره كثير مما كان يتسلى به الأطفال والكبار فى الاحتفالات والأعياد (٣٢) .

والجدير بالذكر أنه كانت هنـاك أسواق بالقاهرة يفد اليها الآباء بصحبة أطفالهم خاصة فى الأعيـاد والاحتفـالات أهمها أسواق الشماعين ، الدجاجين والحلاويين والواقع أن أخبار هذه الأسواق كما أوردها المقريزى تلقى كثيرا من الأضواء على جوانب مهمة عن الأطفال والاحتفالات ولنترك المقريزى يعطينا صـورة عن تلك الأسواق .

« سوق الشماعين » هذا السوق من الجامع الأقمر الى سوق الدجاجين .. وقد أدركت سوق الشـماعين من الجـانبين معمور الحوانيت بالشموع الموكبية والفانوسية والطراقات ، لا تزال حوانيته مفتوحة الى نصف الليل .. وكان يباع فى هذا السوق كل ليلة من الشمع قدر كبير وكان يعلق بهذا السوق الفوانيس فى موسم الغطاس ، فتصير رؤيته فى الليل من أنزه الأشياء وكان به فى شهر رمضان موسم عظيم لكثرة ما يشـترى ويكترى من الشموع الموكبية التى تزن الواحدة منها عشرة أرطال فما دونها ومن الشمع الذى يحمل على العجل ويبلغ وزن الواحـدة منها القنطار وما فوقه » .

« سوق الدجاجين » هذا السوق كان مما يلى سوق الشماعين .. كان يباع فيه من الدجاج والاوز شىء كثير ، وفيه حانوت فيه العصافير التى يبتاعها ولدان النـاس ليعتقوها فيباع منها فى كل يوم عدد كثير جدا ويباع العصفور منها بفلس ... وكان يوجد فى كل وقت بهذه الحوانيت من الأقفـاص التى بها هذه العصافير آلاف .. »

« سوق الدجاجين » هذا السوق كان مما يلى ما يتخذ من السـكر حلوى .. وكان هذا السوق فى موسم شهر رجب من أحسن الأشياء منظرا فانه كان يضع فيه السكر أمثال خيول وسـباع وقطط وغيرها تسـمى العلاليق - واحدها علاقة - ترفع بخيوط على الحوانيت، فمنها ما يزن عشرة أرطال الى ربع رطل تشترى للأطفال فلا يبقى جليل ولا حقير حتى يبتاع منها لأهله وأولاده وتمتلىء أسواق البلدين مصر والقاهرة وأريافهما من هذا الصنف ، وكذلك يعمل فى نصف شعبان .. وكذلك كانت تروق رؤية هذا السوق فى موسم عيد الفطر » (٣٣) .

وفى ختام القول يجب أن نذكر أن أغلب الاحتفالات التى سبق ذكرها لا تزال موجودة حتى الآن ويشارك فيها الجميع . وان اختفى بعضها منذ وقت قريب كالاحتفال بوفاء النيل ودوران المحمـل . والشىء الجدير بالذكر

والملاحظة هو ان كثير من مظاهر الاحتفال بأى مناسبة لم تتغير كثيرا عن ذى قبل ٠

فها نحن فى العصر الحديث فى العيدين مثلا نجد الأطفال يلبسون الملابس الجديدة ويخرجون الى المتنزهات والبرك ويركبون القوارب فى النيل بنفس الصورة القديمة ٠ فى رمضان مثلا بعد الافطار يسهر الأطفال فى الشوارع حاملين فوانيسهم ويلعبون حتى يمر المسحراتى فسيرون معه ٠ وهذه الصورة تكون أوضح فى الريف منها فى المدن حيث انتشرت وسائل الاعلام الحديثة التى بدأت تغرز أنماطا سلوكية جديدة ٠ وأتذكر ونحن أطفال فى المدينة أننا كنا نمر على المنازل المجاورة فى شهر رمضان ونغنى « وحوى يا وحوى ٠٠ ادينا العادة آه يا ستى » لا أتذكر الأغنية بكاملها ٠ فكانت ربة الدار تعطينا بعضا من النقل والسودانى وغيره ٠

بل أن وسائل التسلية فى الأعياد والاحتفالات لم تختلف كثيرا عن ذى قبل فنجد الآن والى وقت قريب خيال الظل ، والسفيرة عزيزة ، والحواة ، والقرادتية وغيرها من ألعاب التسلية ٠

هذه صورة تكشف عن حقيقة مؤداها ان ماضينا لم يمت ، وانه لم يزل حيا فى حاضرنا ووجداننا فما أجدرنا ان نفتش عن ملامح مصرنا فى ماضيها ، حتى نتعرف على قسمات حاضرها ولعل هذا يحل المشكلة المفتعلة حول الأصالة والتجديد ، فالزمن يمضى حقا ولكن التراث يظل حيا ، وان واءم نفسه مع مقتضيات التطور الزمنى أو التاريخى ٠

وقد يقتضى الأمر أن نسجل تراثا على وشك ان ننساه فى غمرة الموجة الاعلامية التى تلاحقنا بطوفان جارف لا نعرف له منتهى من الأفكار والمشكلات التى تفترض وجودها فى مجتمعنا ، على حين انها لا توجد سوى فى أدمغة المؤلفين الكرام ٠ ناسين ان من ينسى تراثه أشبه بالسفية الذى يبدد ثروته التى ورثها ثم يحاول العيش على الاستجداء من الآخرين ٠

وفى حقيقة الأمر نود أن نعيد القول بصورة أخرى نظرا لخطورة الأمر فانه رغم طول الفترة التى استمرت فيها عادتنا وتقاليدنا ثابتة لم تتغير الا أنه من المتوقع ان تتغير تلك العادات والتقاليد ولا يمكن الجزم بنوع هذا التغير ، هل هو تغير فى أسلوب الاحتفال أم اختفاء بعض الاحتفالات أم غير هذا !!

والشىء المؤكد انه سيحدث تغير بالقطع وفى خلال سنوات قليلة نظرا لانتشار وسائل الاعلام المرئية وما تبثه من سموم وارسائها لقيم جديدة وافدة فضلا عن جذبها الناس للجلوس فى المنازل بالاضافة الى ضعف الروابط الأسرية فى تلك الأيام ناهيك بروابط الجيرة علاوة على اهتمام الناس الدائم بالمادة وسعيهم الدائب ورائها عملا وتفكيرا ٠

لكل هذا فان حدوث بعض التغيرات الاجتماعية فى الاحتفالات والأعياد أمر وارد ونرجو أن تقوم عدة بعثات علمية لتسجيل تلك الاحتفالات فى القرى والمدن تسجيلا صوتيا ومرئيا ومكتوبا قبل ضياع الوقت ٠

الحواشى :

(١) ابن الحاج ، المدخل ، ج ٣ ص ٢٩ ـ ٣٤ ٠

(٢) سعيد عاشور ، المجتمع المصرى ، ص ١٢٣ ٠

(٣) ابن الحاج ، المرجع السابق ، ج٣ ص٢٩ ـ ٣٤٠

(٤) سعيد عاشور، المرجع السابق، ص١٢٤ ـ ١٢٥٠

(★) كان المصريون يقيمون للنيل أعيادا شعبية منها ما يسمى بليلة الدموع وتقع فى شهر يونيه من كل عام ونسبوا حدوث الفيضان الى بكاء الالهة ايزيس على مصرع زوجها الاله أوزوريس وكلما هطلت الدموع من عينيها غزيرة تساقطت فى النهر وامتزجت بمياهه فيحدث الفيضان وكانوا يعتقدون أنه اذا لم تقم الحفلات الرائعة بوفاء النيل فى حينها فان النيل يمتنع عن الزيادة ٠ وليم نظير ، العادات المصرية ، ص ٤٧ ٠

(٥) ابن دقماق ، الانتصار ، ج ٤ ص ١١٤ ـ ١١٥

القلقشندى ، صبح الأعشى ج ٣ ، ص ٢٩٧ ٠

(٦) قاسم عبده : الحياة اليومية ص ١٦ ٠

(★) استمر الاحتفال بوفاء النيل حتى أواخر الخمسينات من هذا القرن حيث كان يحتفل به فى مركب تسمى العقبة بحضور كبار الموظفين وتدور طلقات المدافع من العقبة وكان يقام سرادق ضخم كبير يضم كبار رجال الدولة يتلو فيه مفتى الديار موضحا بأن النيل وصل عند مقياس الروضة الى منسوب ٢٢ ذراعا وقيراطين وأنه القدر الكافى من مياه النيل لرى الأراضى ٠

وأتذكر أن الأطفال كانوا يخرجون للاحتفال بهذه المناسبة ويركبون القوارب فى النيل ويغنون أغنية أتذكر مطلعها : ـ

البحر زاد عوف الله زاد على البلاد عوف الله

وللأسف الشديد أن هذا الاحتفال الذى استمر آلاف السنين ويعتبر أقدم الاحتفالات فى العالم أبطل ولم يعد يحتفل بوفاء النيل ٠ ولو تنبه الغافلون الى هذا لجعلوا منه مهرجانا عالميا يفد اليه السياح من جميع أنحاء العالم لكونه أقدم الاحتفالات التى استمرت منذ فجر التاريخ ولكن ٠٠٠ !!

(٧) قاسم عبده ، النيل ، ص ٤٤ ـ ٤٥ ٠

(٨) ناصر خسرو ، سفر نامة ، ص ٤٢ ـ ٤٥ ٠

(٩) المقريزى ، الخطط ، ج ١ ص ١٢٥ ٠

(١٠) السيوطى ، كوكب الروضة ، ص ١٣١ المقريزى ، المرجع السابق ، ج ١ ص ١٢٥ ، السلوك ، ج ١ ق ٣ ص ٩٤١ ٠

(١١) المقريزى ، السلوك ، ج ٣ ، ق ٢ ص ٤٥١ ـ ٤٥٢ ٠

(١٢) المقريزى ، السلوك ج ١ ق ٣ ص ٩٤١ ، الخطط ، ج ١ ص ١٢٥ السيوطى ، حسن المحاضرة ، ج ٢ ص ١٩٩ ٠

(★) النيروز (النوروز) رأس السنة القبطية وتختلف المصادر فى أصله التاريخى فالبعض يرجعه الى الفرس بمعنى كلمة (نوروز احد) بالفارسية اليوم الجديد والبعض يرجع هذا العيد الى سليمان بن داود عليه السلام وهو اليوم الذى وجد فيه خاتمه بعد أن فقده لمدة أربعين يوما وكانت الطيور ترش الماء بمناقيرها احتفالا بذلك الحدث والاحتمال الراجح أن عيد النيروز يرجع فى أصله الى قدماء المصريين الذين احتفلوا به اكراما للنهر الذى يستكمل مياهه فى الخريف واعتبر ذلك اليوم عيدا للربيع ويؤيد هذا أن المصريين فى العصور الوسطى قد شاركوا فى هذا العيد المرتبط بالنيل على اختلاف دياناتهم ٠

البيرونى ، الآثار الباقية ، ص ٣١٥ ٠

قاسم عبده ، أهل الذمة ، ص ١٦٢ ٠

(١٣) ابن الحاج ، المرجع السابق ، ج ٢ ص ٤٩ ـ ٥٠ ٠

(١٤) نفس المصدر ، ج ٢ ، ص ٤٨ ـ ٤٩ ، المقريزى الخطط ج ٢ ص ٢٨٠ ٠

(١٥) نفس المصدر ، ج ٢ ص ٥٢ ـ ٥٣ ابن اياس نزهة الأمم ورقة ٢٢٣ ـ ٢٢ ٠

(١٦) ابن اياس ، نزهة الأمم ، ورقة ٢٢٣ ـ ٢٢٧ المقريزى ، الخطط ، ج ٢ ص ٢٦٠ ـ ٢٨١ ٠

(١٧) ابن الحاج ، المرجع السابق ، ج ٢ ص ٤٩ ـ ٥٠ المقريزى ، الخطط ، ج ٢ ص ٢٨٠ ـ ٢٨١ ٠

(١٨) سعيد عاشور ، المجتمع المصرى ، ص ١٧٨ ٠

(١٩) ابن الحاج ، المرجع السابق ، ج ٢ ص ٢٥ ٠

(٢٠) قاسم عبده ، الحياة اليومية ، ص ٢٠ ٠

(٢١) المقريزى ، الخطط ج ٢ ص ٤٦٩ ٠

(٢٢) قاسم عبده ، الحياة اليومية ص ٢٠ ٠

(★) استمر الاحتفال بدوران المحمل فى مصر الى وقت قريب أعتقد أنه استمر الى بداية الخمسينات من هذا القرن ٠

(٢٣) المقريزى الذهب المسبوك ص ٤٣ ، السيوطى حسن المحاضرة ج ٢ ص ٨٨ ٠

السخاوى ، التبر المسبوك ، ص ٢٠١ ٠

(★) القلقشندى ، صبح الأعشى ، ج ٤ ص ٥٧ ــ ٥٨ ، ابن ظهيرة ، الفضائل الباهرة ص ١٩٩ ــ ٢٠٠ ، ابن بطوطة ، رحلته ، ص ٤٣ ٠

(٢٤) ابن بطوطة ، المرجع السابق ، ص ٢٦ ــ ٢٧ ٠ يتكلم هنا عن مدينة ابيار احدى مدن محافظة الغربية ٠

(٢٥) سعيد عاشور ، المجتمع المصرى ، ص ١٨٤ ــ ١٨٥ ٠

(٢٦) المقريزى ، الخطط ج ٢ ص ٤٦٩ ، ابن الحاج المرجع السابق ج ١ ص ٢٨٧ ــ ٢٩٠ ٠

(٢٧) ابن الحاج ، المرجع السابق ج ١ ص ٢٨٧

من الملاحظ أن كثير من العادات الشائعة فى العصر الحديث ترجع الى العصر الاسلامى وأنه لم يحدث اختلاف كثير فى رؤية الناس لأعيادهم واحتفالهم بها ٠

(٢٨) ابن الحاج ، المرجع السابق ج ٢ ص ٤٦ ــ ٤٨

(٢٩) قاسم عبده ، أهل الذمة ، ص ١٢١ ٠

(٣٠) المقريزى ، الخطط ، ج ٢ ص ٢٨١ ــ ٢٨٢ ٠

(★) تعرف تمثيليات خيال الظل باسم بابات ومفردها بابة أما طريقة عرض هذه التمثيليات فتتلخص فى عمل عرائس وصور من الجلد أو الورق المقوى وتوضع خلف ستارة بيضاء ومن خلفها مصباح بحيث تنعكس ظلالها على الستارة ليراها النظارة من الوجهة الأخرى والعرائس بها ثقوب ومفصلات سهلة الحركة ، ويحركها الذى يقدم البابة بعصا فى يده حسب الحوار الذى ينطق به صاحب البابة ٠

سعيد عاشور ، المجتمع المصرى ، ص ١٠٥ ٠

(٣١) ابراهيم حماده ، خيال الظل ، ص ٩ ٠

(٣٢) سعيد عاشور ، المجتمع المصرى ص ١٠٧ ٠

(٣٣) المقريزى ، الخطط ، ج ٢ ص ٤٦٢ ــ ٤٦٩

قائمة المصادر والمراجع

أ ــ المخطوطات

١ ــ ابن اياس (محمد بن احمد) نزهة الأمم فى العجائب والحكم ــ مخطوط بجامعة القاهرة رقم ٢٢٩٦٣ ذ٠ ٩٣٠هـ ٠

٢ ــ السيوطى (جلال الدين عبد الرحمن) ٠ كوكبة الروضة مخطوط بدار الكتب رقم ٥٥٤ تاريخ تيمور ٠

ب ــ المصادر

١ ــ ابن بطوطة (عبد الله بن محمد بن ابراهيم اللوانى)

تحفة النظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار بيروت ١٩٦٨م ٠

٢ ــ ابن الحاج (ابو عبد الله محمد بن محمد ذ ٨٣٧هـ ٠

المدخل الى الشرع الشريف (٤ أجزاء) القاهرة ١٩٢٩م ٠

٣ ــ ابن دقماق (ابراهيم بن محمد ايدمر العلائى) ذ ٨٠٩ هـ ٠

الانتصار لواسطة عقد الامصار ج ٤ ، ج ٢ بولاق ١٣١٤هـ ٠

٤ ــ ابن ظهيره (غير معروف الاسم على وجه التحديد) الفضائل الباهرة فى محاسن مصر والقاهرة ٠

نشر مصطفى السقا وكامل المهندس ، القاهرة ١٩٦٩م ٠

٥ ــ البيرونى (ابى الريحان محمد بن احمد الخوارزمى) ذ ٤٤٠هـ ٠

الآثار الباقية عن القرون الخالية ، ليبزيج ١٩٢٣م ٠

٦ ــ السخاوى (محمد بن عبد الرحمن بن محمد ذ ــ ٢٩٢هـ ٠

التبر المسبوك فى ذيل السلوك ، بولاق ١٨٩٦م

٧ ــ السيوطى (جلال الدين عبد الرحمن) ٠ حسن المحاضرة ، فى تاريخ مصر والقاهرة (جزءان) القاهرة ١٩٢٩م ٠

٨ ــ القلقشندى (شهاب الدين احمد بن على) ذ ٨٢١هـ صبح الأعشى فى صناعة الانشا ٤ أجزاء دار الكتب ١٩١٣ ٠

٩ ــ المقريزى (تقى الدين احمد بن على) ت ٨٤٥ هـ ٠ (أ) السلوك لمعرفة دول الملوك ٠

ج ١ ، ج ٢ فى ستة اقسام تحقيق د٠ محمد مصطفى زيادة ٠

ج ٣ ، ج ٤ فى ستة اقسام تحقيق د٠ سعيد عبد الفتاح عاشور دار الكتب ١٩٧٣ ٠

(ب) المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار ٣ أجزاء دار الشعب عن طبعة بولاق ١٢٧٠هـ ٠

(ج) الذهب المسبوك فى ذكر من حج من الخلفاء والملوك ٠

تحقيق د٠ جمال الدين الشيال القاهرة ١٩٥٥

١٠ــ ناصر خسرو علوى ت ١٠٠٣م سفر نامة (نقلها الى العربية د٠ يحيى الخشاب) ١٣٦٤هـ ــ ١٩٤٥م ٠

ح : المراجع الحديثة

١ - ابراهيم حمادة (دكتور))

خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال ، القاهرة ١٩٦٣

٢ - سعيد عبد الفتاح عاشور (دكتور) .

المجتمع المصرى فى عصر المماليك ، طبعة أولى القاهرة ١٩٦٢ .

٣ - قاسم عبده قاسم (دكتور) .

(أ) النيـل والمجتمـع المصرى فى عصر سـلاطين المماليك ، القاهرة ١٩٧٨ .

(ب) اهل الذمة فى مصر العصور الوسطى ، القاهرة ١٩٧٨ .

(ج) بعض مظاهر الحياة اليومية فى مصر فى عصر سلاطين المماليك ، بحث غير منشور .

٤ - وليم نظير

العادات المصرية بين الأمس واليوم

القاهرة ١٩٦٧

* * *

مـوال

من كتر نوحى . . جيرانى إشتكو منى

وقالو

ده قطع الزاد خالص نهار مع ليل

وجُم أهلى بيبكو فى ريح منى

وقالو

ده أجله انتهى .. فاضل مسافـة الليل . .

وحضَّرُم لكْفان ، سالت الدموع منى

إلا وحبيبى أتى عندى ف نص الليل . . .

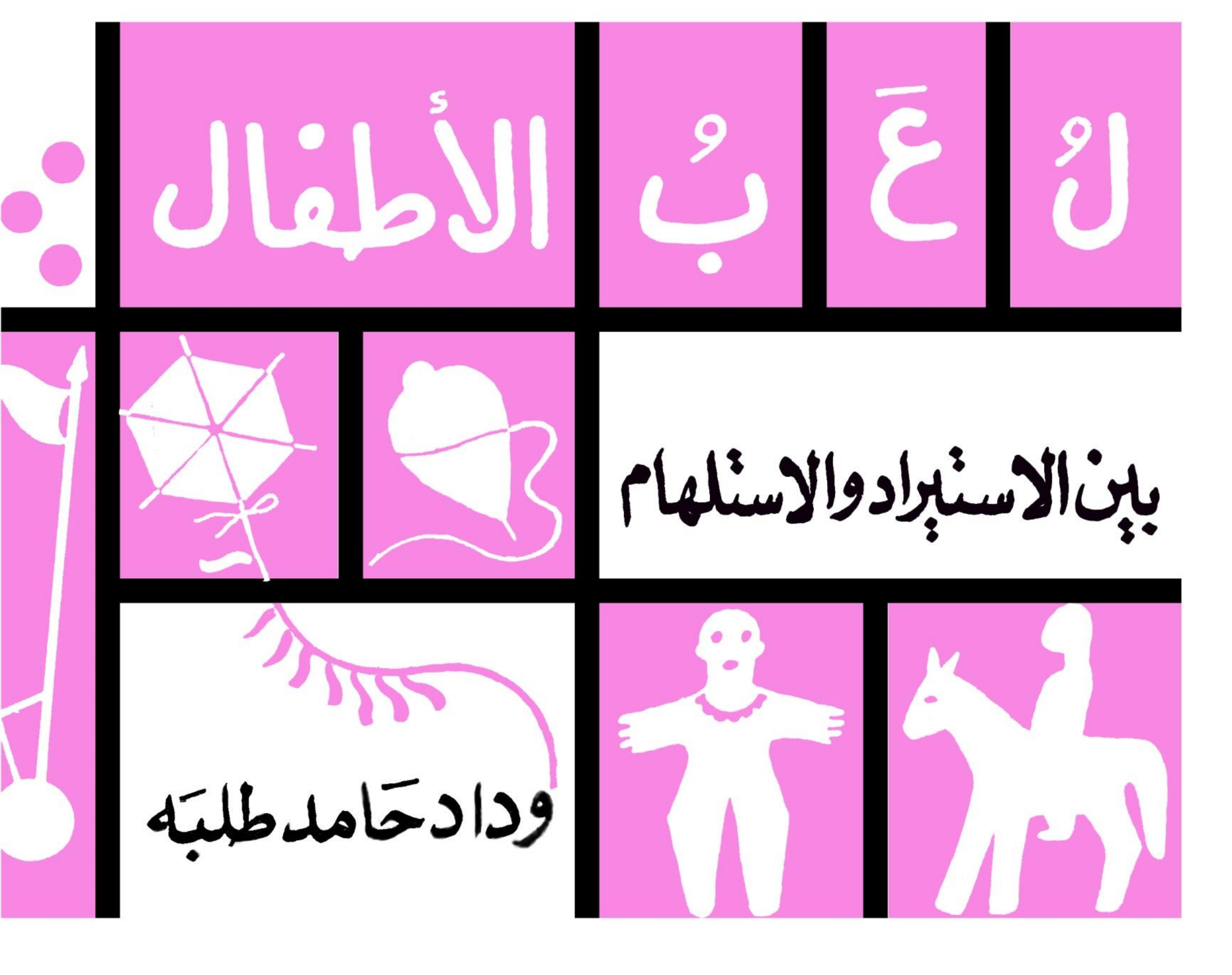
قعَّدته جنبى .. وبحكيله كلام أسرار

العين بتبكى ، والقلب بالأسرار

أنا بنظر فى وجهه ألاقى ، كل شئ أسرار

يا أبو قلب جبار ، مخدت الروح وبليتنى

* * *



تمتلىء اسواقنا بلعب الاطفال التى يتم ابتكارها بواسطة عقول أجنبية ، كما تتم صناعتها فى مصانع أوروبا أو أمريكا أو الصين أو اليابان ، أو غيرها من بلاد العالم الشرقية أو الغربية . ومع أن اللعب التى يتم ابتكارها وتصنيعها محليا مازال لها وجود ، وخصوصا فى الريف المصرى . الا أن تلك اللعب المستوردة بدأت منذ فترة طويلة تغزو البيت المصرى . فلم يعد يقتنيها أطفال المدن وحدهم بل أخذت هذه « السلع » تجد طريقها الى القرية المصرية. وهذا الواقع المتمثل فى تغلغل مختلف أنواع اللعب الأجنبية فى كل بقعة من مصر يشكل خطرا يواجه امكانات تواجد اللعبة الشعبية كما يشكل خطرا يواجه نمو الروح الابتكارية التى تستلهم الموروث وتراعى البيئة فى مجال صناعة اللعب .

كيف يمكن لنا ، فى مواجهة الكم الهائل والمتنوع من الدمى ولعب الاطفال المستوردة أن ننتج لعبا بديله نعبر عن واقع الثقافة الشعبيه وتحمل السمات - الشخصية للحضارة المصرية ؟

ولكيلا يساء بنا الظن ، يهمنا أن نؤكد أننا لسنا ضد استخدام العلم الحديث وأساليب الصناعة المتقدمة فى صنع لعب الاطفال . ونحن لا نسعى هنا الى محاربة هذه اللعب المتطورة ننادى بالعودة الى الماضى واللعب فى الطين ، بل نسعى الى طرح فكرة الاستفادة من ذلك التقدم العلمى بصورة واعية تأخذ فى اعتبارها أسلوبنا الخاص الذى تمليه علينا خصوصية مجتمعنا وثقافتنا بما يشمله من أفكار وقيم وعقائد متوارثة .

ان الخطر الحقيقى فى ممارسة الطفل للعبة بهذه الدمى المستوردة هو من وجهة نظرنا - حصر ذهن هذا الطفل داخل نمط جمعى موحد فى التفكير تفرضه ثقافة هذه أو تلك الدولة المنتجة والمصدرة لهذه أو تلك اللعبة ، وهى بالضرورة ثقافة تختلف تماما عن ثقافتنا وعاداتنا وقيمنا وواقع بيئتنا المحلية .

من ناحية أخرى فان شيوع تداول هذه اللعب - المستوردة - وجعلها فى متناول الجميع سيؤدى الى قتل ملكة الابداع والتخيل لدى الطفل ، لانه يتحول شيئا فشيئا الى مجرد مستقبل بدلا من مبدع ومبتكر .

النقطة الأخرى التى نود طرحها فى هذا المجال هى ضرورة العودة الى الاعتماد على الخامات المحلية المتاحة فى بيئتنا . فالى جانب سهولة الحصول على هذه الموارد من البيئة فهى أيضا تساهم فى عمليات اعادة التوازن والتآلف بين الطفل والبيئة التى نشأ فيها ، كما تساهم فى تدعيم وجوده الثقافى المستقل .

ومشاركة منا ، من أجل السير فى هذا الطريق ، ومن أجل المساهمة فى المحافظة على طابعنا القومى وتأصيله،فانه يصبح لزاما علينا ، كعاملين فى مجال المأثورات الشعبية أن نعرض بعض النماذج المصرية الشعبيه من لعب الأطفال ونضعها أمام السادة المخططين والمهتمين بهذا المجال ، لبحث امكان استلهام عناصر هذا الجانب المهم من جوانب الثقافة الشعبية .

هذه النماذج من اللعب الشعبية بالرغم من بساطتها وسذاجة مظهرها ، الا أننا نلاحظ أن بعضها له من المقومات ما يجعل المصمم الحديث للعب الأطفال قادرا على أن يستحدث أشكالا عصرية تحمل الخصائص البيئية والسمات المصرية - وذلك اذا وضعنا فى الاعتبار أن موارد صانع اللعبة الشعبية لا تتيح له الا استخدام خامات رخيصة كالورق المقوى والخشب والجبس والسلك وما شابه ذلك من الخامات البسيطة .

ولعله من المفيد فى هذا المجال أن نشير الى بعض الجهود التى بذلت فى مجال استلهام عناصر شعبية ، ومعظمها محاولات فردية تجريبية نذكر منها على سبيل المثال تلك التصميمات التى قامت بها المصممة السيدة بدر حمادة لاستلهام فكرة « عروسه المنجد » وهى العروسة المصنوعة من القماش والمحشوة بالقطن . ويجوز لنا أن نتسائل هنا عن **امكان احياء فكرة مصنع للعب الأطفال** - تلك الفكرة التى طرحت منذ أكثر من عام مع أنها لم تخرج الى حيز التنفيذ حتى الآن .

العمل الميدانى والتصنيف :

تقوم المعلومات الوصفية المتضمنة فى هذا البحث على النماذج العينية التى أتيح لنا اقتناؤها فى أثناء العمل الميدانى الذى قمنا به فى بعض المدن والقرى (الأقصر - نقادة - المنيا - الفيوم - الوادى الجديد) وفى أحياء القاهرة الشعبية فى الفترة من ١٩٧٦ الى ١٩٨٥ ، وقد حصلنا على هذه النماذج من الباعة فى الأحياء الشعبية ، أو الساحات التى تقام بها موالد الأولياء ، أو من الباعة فى المقابر « القرافة » ، وخاصة فى فترات الأعياد ، وهناك بعض اللعب التى حصلت عليها مباشرة من الورش التى تصنعها

بالاضافة الى بعض النماذج التى قدمت لى كهدايا من بعض أصدقائى الاطفال فى محافظة قنا • والقليل جدا من هذه اللعب ، خصوصا تلك التى تمثل أشكالها آلات موسيقية ،فقد حصلت عليها من الباعة الجوالين فى مناطق وسط القاهرة • وسنقوم بتوضيح ذلك بالتفصيل فى البطاقة الخاصة - ببيانات كل نموذج •

أما نماذج لعب الأطفال المتحفية - أى تلك المجموعات المعروضة فى المتاحف ، « المصرى - القبطى - اليونانى - الاسلامى » ، وكذلك المجموعه الخاصة بالباحث « وين رايت » التى كان قد اقتناها من احدى قرى محافظة سوهاج وأودعها المتحف الاثنوجرافى بالقاهرة فلن نقوم هنا بتناولها ، على الرغم من ادراكنا للاهمية التى تعنيها دراسة تلك النماذج المتحفية التى تبرز إهتمام الانسان المصرى بلعب الأطفال الشعبية منذ بدء تاريخنا الحضارى ، واستمرار هذا الاهتمام عبر الحضارات والعصور المتتالية (الفرعونى - اليونانى - الرومانى - القبطى - الاسلامى) فمثل هذه الدراسة تلقى الضوء على نشأة وتطور هذه اللعب ، وتتبع عمليات الاضافة والحذف التى تعرضت لها خلال مراحلها المختلفة حتى وصلت الينا فى شكلها الحالى •

نعرض هنا - بعض النماذج مما أبدعته العقلية الشعبية فى مجال لعب الأطفال وسيكون تصنيفنا لهذه النماذج على أساس الخامات التى صنعت منها اللعبة ،ونوع الحركة التى تؤديها كل لعبة ، والأصوات التى قد تصدر نتيجة لهذه الحركة •

***

نموذج رقم ١ :

اللعبة : مجموعة من الدمى الفخارية •

(رحاية - جمل - عروسة)

مكان الاقتناء : قرية دنفيق ، مركز نقادة محافظة قنا - ١٩٨٣ •

وصف اللعبة : نموذج رحاية - جمل - عروسه •

***

نموذج رقم ٢ :

اسم اللعبة : حمار خشبى •

الخامات التى صنع منها : خشب أبيض - خيط - مسامير •

وصف اللعبة : جانبا النموذج مثبتان على قاعدة خشبية وبينهما فراغ به الرأس والذيل مثبت بكل منهما قطعة من الخيط تمر من ثقب فى أسفل منتصف القاعدة •

الزخارف : ألوان (أحمر « حلاوة » - أخضر) حددت بهما ملامح الوجه وشكل الذيل أما الجسم فقد تميز بنقط من اللونين بصورة متبادلة •

الأداء : عند جذب الخيط الموجود أسفل القاعدة ، يتحرك كل من الرأس والذيل تصاعديا •

المقاسات : الارتفاع ٨ سم

العرض ٦ سم

سمك الفراغ ١ سم

مساحة القاعدة ٤ × ٦سم •

مكان وتاريخ الاقتناء : العتبة - القاهرة - ١٩٧٦ •

كيفية الحصول على النموذج : الشراء •

السعر : ٥ قروش •

***

نموذج رقم ٣

اسم اللعبة : عربة « كارو » •

الخامات التى صنعت منها اللعبة : خشب أبيض - مسامير •

وصف اللعبــة : يتكون هـذا النموذج من وحـدتين ، الأولى على هيئة حمــــار كالنموذج رقم « ٢ » الا أن رأســه ثابت وتوجد فى الفراغ الذى بين رجليــــه الأماميتين عجلة أما من الخلف فتتصل به عربة تسير على عجلتين ٠

الزخارف : حددت ملامح وجه الحمار باللونين (الأحمر « الحلاوة » والأخضر) أمـا الجسم فمنقط باللونين وتميزت العجلة بمساحات واضحة ٠

الأداء : تسير العربة على العجلات الثـلاث عندما يدفعها الطفل ٠

المقاسات : الارتفاع ١١ سم العرض ١٨ سم سمك الحمار ٢ سم طول ضلع مربـــع العربة ٨ سم ـ قطر العجلة الاماميـة ٣/٥ سم الخلفية ٥/٥ سم ٠

مكان وتاريخ الاقتناء : العتبة ـ القـاهرة ـ ١٩٧٦ ٠

الحصول على النموذج : الشراء ٠

السعر : ١٠ قروش ٠

❋ ❋ ❋

نموذج رقم ٤

اللعبة : دمية على هيئة امرأة ٠

الخامة : طين محروق (فخار) ٠

وصف اللعبة : عروسة من الطين المحـــروق على شكل امرأة ٠

الزخارف : استعاض الفنان عن وضـــــع تأثيرات باللون بعمل تأثيرات بالحفـر الغائر حدد بها ملامح الوجه والسرة ٠

الأداء : ثابتة ٠

التشكيل : باليد ٠

المقاسات : الطول ١٨ سم

العرض ١٠ سم

السمك ٤ سم ٠

مكان وتاريخ الاقتناء : نجع الشـــيخ على ـ مركز نقادة ـ محافظـة قنا ـ أغسطس ١٩٨٣ ٠

الحصول على النموذج : اهداء من فاطمــــة مصطفى على الشهيرة بـ « بطاطا » وهى صانعة النموذج ٠

❋ ❋ ❋

نموذج رقم ٥

اسم اللعبة : دبور ٠

الخامات المصنوع منها : خشب ـ خيـــط دوبارة أو « قيطان » ٠

وصف اللعبة : شكل مخروطى أو كمثرى من الخشب مثبت به من أسفـــل مســـمار حديدى ٠

الزخارف : لا يوجد ٠

التشكيل : بطريقة الخرط ٠

الأداء : عند اللعب يلف الصبى خيط دوبارة حول كل جسم اللعبة مبتدئا من أسفل وعند دفعها الى الأرض ينفصل عنهـا الخيط فتظل تلف حول نفسها مــدة طويلة ٠

المقاسات : الطول ٧ سم القطر ٣/٥ سم ٠

مكان وتاريخ الاقتناء : الدراسة ـ القاهرة ـ ١٩٨١ ٠

الحصول على النموذج : الشراء ٠

ملحوظة : يسمى هذا النمـــــوذج فى بعض المناطق « نحلة » وكانت تصنع ـ فى صورتها الأولية من (**نواة الدومـة : نقاية ثمرة الدوم**) ٠

نموذج رقم ٦

اللعبة : جمل

الخامة : طين محروق (فخار) .

وصف اللعبة : دمية على شكل جمل ذى سنام .

الزخارف : باللون الأزرق « الزهرة » وتمثل بالنسبة للنموذج الأيمن شكل جريد النخل وفى الأيسر خطوط بسيطة .

الأداء : ثابت .

المقاسات : نموذج أ الأيمن :

الطول ١٣ سم

العرض ١٢ سم

السمك ٥ سم

نموذج ب الأيسر

الطول ١٢ سم

العرض ١١ سم

السمك ٥ سم

التشكيل : باليد .

مكان وتاريخ الاقتناء : قرية دنفيق مركز نقادة – محافظة قنا – أغسطس ١٩٨٣ .

الحصول على النموذج : اهداء من محمد مسعود صانع النماذج .

الملاحظات : وحدة الجمل من الرموز الشعبية الشائعة نجدها فى الرسوم الجدارية للمنازل وعلى الأكلمة الشعبية وتطرز على حواف الطرح الخاصة بالسيدات ، وهى تذكرنا بالمحمل أما الزخارف **توحى بشكل جريد النخل فهى تشى بما يحتله النخيل من مكانة خاصة لدى الرجل الشعبى .**

* * *

نموذج رقم ٧

اللعبة : عروس تركب جملا .

الخامة : طين محروق (فخار) .

وصف اللعبة : دمية على هيئة عروس مثبتة على ظهر جمل .

الزخارف : لا توجد .

الاداء : ثابتة .

المقاسات : الارتفاع ١٦ سم

العرض ١٥ سم

السمك ٨ سم

التشكيل : يدوى .

مكان وتاريخ الاقتناء : نجع الشيخ على – مركز نقادة – محافظة قنا سبتمبر ١٩٨٣ .

الحصول على النموذج : اهداء من فاطمة على الشهيرة بـ « بطاطا » وهى صانعة النموذج . وهى تبيعه مقابل ٥ أو ١٠ قروش أو مقابل رغيف من الخبز الشمسى .

الملاحظات : العروس التى تركب الجمل من العناصر المرتبطة بالبيئة الشعبية ،فقد كانت العادة أن تزف العروس الى بيتها فى هودج محمول على جمل .

* * *

نموذج رقم ٨

اللعبة : طبلة « دربكة »

الخامات التى صنعت منها : النموذج الايمن « أ » **فخار – ورق .**

النموذج الأيسر «ب» : **فخار – جلد – شريط به شراريب .**

وصف اللعبة : نموذج مصغر للطبلة الكبيرة الشائعة فى الريف .

الزخارف : النموذج «ب» مطلى باللون الأحمر وعلى محيط الدائرة يوجد شريط قماش به شراريب حمراء .

الأداء : تصدر اصوات عند الدق عليها باليد.

المقاسات : النموذج « أ » الطول ١٥ سم

القطر ١١ سم .

النموذج «ب» الطول ٢١ سم .

القطر ١٣ سم .

التشكيل : على الدولاب الخاص بتشكيل الفخار .

مكان وتاريخ الاقتناء : نموذج « أ » ـ الفسطاط ـ القاهرة ١٩٨٣ .

نموذج «ب» ـ الحسين ـ القاهرة ١٩٨٠ .

الحصول على النموذج : بالشراء ، سعر « أ » ١٠ قروش ، «ب» ٢٥ قرشا .

نموذج رقم ٩

اللعبة : ربابة .

الخامات : عصا من الخشب ـ سلك ـ « علبة صلصة » صغيرة مستديرة ـ ورق ـ عصا من الجريد ـ خيط .

وصف اللعبة : نزع كل من جانبى العلبة ويغطى واحد منهما بورق أما العصا فمثبتة فى ثقبين فى العلبة ومشدود بين طرفيها سلك .

وقوس الربابة عبارة عن عصا من الجريد مشدود عليها وتر .

الزخارف : ألوان مائية حمراء على يد الربابة والقوس .

الأداء : تصدر أصوات عند احتكاك وتر القوس مع السلك المثبت على جسم الربابة .

المقاسات : الطول ٤٣ سم .

قطر العلبة ٥/٥ سم .

السمك ٤ سم .

مكان وتاريخ الاقتناء : بائع جوال ـ شارع هدى شعراوى ـ القاهرة ١٩٧٦ .

كيفية الحصول على النموذج : الشراء .

السعر : ٢٥ قرشا .

❋ ❋ ❋

نموذج رقم ١٠

اسم اللعبة : طبيلة .

الخامات التى صنعت منها : عصا من الجريد ـ علبة صفيح صغيرة مستديرة ـ ورق ـ خيط خرز أو حبات « ذرة » .

وصف اللعبة : علبة فى حجم « علبة التونة » مفرغة الجانبين ومكسوة بالورق ومثبت بها ويمر من ثقبين فيها العصا وعلى كل من جانبيها قطعة من الخيط تنتهى بخرزة أو حبة ذرة .

الزخارف : ألوان مائية حمراء ـ خضراء ـ صفراء ورسوم بسيطة تلقائية .

الأداء : عند تحريك العصا باليد لليمين واليسار يندفع الخيطان فتدق الخرزتان على الصندوق المجوف فتحدثان صوتا.

المقاسات : نموذج « أ » طول العصا ٢٦ سم

القطر ٩ سم .

سمك العلبة ٢ سم .

نموذج «ب» طول العصا ١٩ سم .

القطر ٦/٥ سم .

سمك العلبة ٣/٥ سم ٠

نموذج « ج » طول العصا ٢٠ سم ٠

القطر ٨ سم ٠

سمك العلبة ١/٥ سم ٠

مكان وتاريخ الاقتناء : نموذج « أ » ـ مولد السيدة زينب ١٩٨٣ ٠

الحصول عليه : بالشراء ١٠ قروش ٠

نموذج « ب » مولد الامـــام الليثى ١٩٧٩ ٠

الحصول عليه : بالشراء ٥ قروش ٠

نموذج « ج » شارع المعز القاهـــرة ١٩٨٥ ٠

الحصول عليه : بالشراء ٥ قروش ٠

❋ ❋ ❋

نموذج رقم ١١

اللعبة : آلة موسيقية « صفارة » ٠

الخامة : غاب ٠

وصف **النموذج :** على هيئة الصـــفارة ذات الثقوب الستة المستخدمة للعزف عنـــد الكبار ٠

الزخارف : أشكال هندسية مرسومة بطريقة « الحرق » وبعض السلوك ٠

الأداء : تصدر أصوات عن طريق النفخ فيها، وتختلف هذه الأصوات عن طريـــق الثقوب التى يمر منها الهواء ٠

المقاس : الطول ٣٥ سم ٠

القطر ٢ سم ٠

مكان وتاريخ الاقتناء : بائع جوال فى منطقة « الحسين » القاهرة ١٩٧٨ ٠

كيفية الحصول عليها : بالشراء ٠

السعر : ١٥ قرشا ٠

نموذج رقم ١٢

اللعبة : آلة موسيقية « مزمار » ٠

الخامة التى صنعت منها الآلة : الغاب ٠

الوصف : مزمـــار مزدوج وهـــو نموذج للستاوية الخاصة بالعازفين الكبـــار ذات الاثنى عشر ثقبا ٠

الزخارف : نقوش متعرجة مرسومة بطريقة الحرق ٠

الأداء : تصدر أصواتها عن طريق النفخ ٠

المقاس : الطول ٣٥ سم ٠

مكان وتاريخ الاقتناء : الواحات الخارجة ـ الوادى الجديد ١٩٧١ ٠

الحصول عليها : الشراء ٠

السعر : ٢٥ قرشا ٠

❋ ❋ ❋

نموذج رقم ١٣

اسم اللعبة : أراجوز ٠

الخامات التى صنعت منها اللعبة : خشب ـ سلك ـ لولب ـ جبس ـ اسفنج صناعى ـ قرصان من الصفيح ٠

وصف اللعبة : دمية على شكل أراجوز يمسك بيديه قرصين من الصفيح ٠

الزخارف : الرأس مغطاة بقطعـــة من الفراء أما الثياب فمن الاســـفنج الأحمـــر والأصفر وملامح الوجه حددت باللـــون الأسود ٠

الاداء : عند الضـــغط على جسم « الاراجوز » يتحرك لولب متصل باليدين فتصفقان

وينتج عن ذلك صوت مع تلامس القرصين ·

المقاسات : طول النموذج ٢٥ سم ·

عرض الجسم ٦ سم ·

مكان وتاريخ الأقتناء : مولد الحسين ـ القاهرة ـ ١٩٧٩ ·

الحصول على النموذج : بالشراء ·

السعر : ١٥ قرشا ·

***

نموذج رقم ١٤

اللعبة : طائر ·

الخامات التى صنع منها : ورق ـ جبس ـ أستك ·

وصف اللعبة : جسم الطائر عبارة عن ورق ملفوف محشو بالجبس ومثبت به جناحين وذيل من الورق كل منهما على شكل مروحة وبه نتوء لربط الأستك ·

الزخارف : ألوان مائية اخضر ـ أحمر «حلاوة» ـ أصفر ·

الأداء : عند دفع الطائر مع الامساك بطرف الأستك يتحرك الطائر الى أعلى والى أسفل ناشرا جناحيه وذيله ·

المقاس : طول جسم الطائر ٢٦ سم ·

عرض الجناحين ١٧ سم ·

مكان وتاريخ الاقتناء : مدينة المنيا ١٩٨٥ أغسطس ·

الحصول على النموذج : بالشراء ·
السعر : ٥ قروش ·

***

نموذج رقم : ١٥

اللعبة : سبت وحصالة ·

الخامات : بالنسبة لنسبت الخامة هى الخوص اللامع ·

الحصالة من الصفيح ·

وصف اللعبة : نموذج مصغر للسلال الشائعة ، أما الحصالة فهى علبة من الصفيح بها فتحة مستطيلة لاسقاط النقود ·

الزخارف : على دائرة محيط الحصالة توجد نتوءات بارزة ·

مكان وتاريخ الاقتناء : مقابر « قرافة » مدينة أطسا ـ الفيوم ١٩٧٨ ·

الحصول على النماذج : بالشراء ·

السعر : السبت ٥ قروش

الحصالة ٥ قروش

***

نموذج رقم ١٦

اللعبة : فرقة موسيقية ·

الخامات : ورق مضغوط (الورق الخاص بتغليف الأجهزة والماكينات) ·

وصف اللعبة : قاعدة مثبت عليها ثلاثة تماثيل لرجال يكونون فرقة موسيقية يقوم أحدهم بالغناء ، والثانى بالضرب على الدف ، والثالث بالعزف على الناى ·

الزخارف : ألوان مائية حددت بها ملامح الوجوه ·

الأداء : ثابتة ·

المقاسات : طول ضلع المربع ١٥ سم
ارتفاع التمثال ١١ سم ·

مكان وتاريخ الاقتناء : دكان بشارع علوى ـ باب اللوق ـ القاهرة ١٩٧٨ ·

ملاحظـات : تلقائية التعبير والحس الابتكارى هى ملاحظتنا الخاصة بهذه اللعبـــة . فهنا لم يقف الفنان عند حدود الخامات البيئية التى الفها بل فكر فى اســتغلال خامة جديدة وجدت تحت يده .

* * *

نموذج رقم ١٧

اللعبة : برياح « مروحة » .

الخامات : جريد نخل - ورق .

وصف اللعبة : عصا من الجريد فى أعلاهـــ ورقة على هيئة مروحة ملفوفة الأطراف

الزخارف : ألوان فلوماستر .

الأداء : عندما يجرى الطفل ممســكا بطرف العصا يندفع الهواء داخلها فتدور .

المقاس : طول العصا ٣٠ سم .

مكان وتاريخ الاقتناء : المنيا ١٩٨٥ .

الحصول على النموذج : صنعها - الطفل سـيد أحمد - ١٠ سنوات ليهـــديها لى عندما لم يتيسر لى اقتناء واحدة .

* * *

نموذج رقم ١٨

اللعبة : عروسـة قطن .

الخامات المصـــنوعة منهـــا : قماش - قطن للحشو - قماش ملون للجلباب .

وصف اللعبة : نموذج بسيط على شـــــكل فتاة من القماش المحشو بالقطن ترتدى جلبابا أزرق .

الزخارف : حددت ملامح الوجـــه بالقـــلم الرصاص والضفائر من الشعر الطبيعى

المقاس : طول العروسة ٢٠ سم .

مكان وتاريخ وكيفية الاقتناء : دميتى الخاصـة

* * *

مـوال

بديعة الحسن ، واخده الجبان ، وراضيه بيه

وقالولها كلام .. قالت : وراضيه بيه

وجابولها الحنضل المر قالت : وراضيه بيه

الله ينعلّك يابا .: اللى انت السبب فالحظ.

اديتنى لواحد جبان م العشا بينام ويُخط.

وحتى قاضى الشريعة ، لم علم الورق ولاخط .

وقالت الحلوة : ده وعدى وراضيه بيه . . .

* * * *







إعداد :
محمد حسين هلال

مؤتمر ثقافة وفنون البوادى المصرية بالعريش

شهدت مدينة العريش بمحافظة شمال سيناء فى الفترة من ٨ : ١٢ ديسمبر المؤتمر النوعى الأول لثقافة وفنون البوادى المصرية تحت اشراف ورعاية جهاز الثقافة الجماهيرية ، انطلاقا من الاهتمام المتزايد بحركة الفولكلور والفنون والآداب الشعبية فى مختلف أنحاء مصر ، والتى تشهد مدا جديدة فى تلك الآونة على أصعدة متعددة .

وقد ناقش المؤتمر عددا من الأبحاث ذات الاتصال الوثيق بفنون البوادى المصرية من آداب شعبية وفنون تشكيلية وعادات وتقاليد. وقد وصل عدد الأبحاث المقدمة الى ثمانية عشر بحثا ما بين دراسة الى بحث ، الى تقرير ميدانى أو مرجعى .

وقد افتتح المؤتمر والمهرجان السيد اللواء/ **محمد منير شاش** محافظ شمال سيناء الذى ركز فى كلمته على عدم بعد سيناء عن مصر ، وأشار الى أن هذا البعد والعزلة كانا فى الماضى ، لكن ربط سيناء بباقى محافظات جمهورية مصر العربية يجرى على قدم وساق لتبادل المعرفة والخبرة من أجل مصر ، ونوه فى كلمته بالجهود الجادة لمعهد الفنون الشعبية ، وجهاز الثقافة الجماهيرية على أرض سيناء الشمالية ، ورحب بالأساتذة المشاركين فى

هـذا المؤتمر . وتحدث الأستاذ الدكتور / **عبد المعطى شعراوى** رئيس جهـاز الثقافـة الجماهيرية الذى ركز فى كلمته حول الطابع الخـاص لكل محافظـة ، ومن هنا فان اقامة مهرجان للبوادى للمرة الأولى على أرض الفيروز قد أقيم ليستمر ويتواصـل فى سـنوات ومؤتمرات قادمة ، وهو مطلب حيوى ليعم المناطق الصحراوية فى مصر ، والوطن العربى عامة .

وتحدث الأسـتاذ الدكتور / **أحمـد على مرسى** ، عميد المعهد العالى للفنون الشعبية ، ورئيس المؤتمر فبـدأ حديثه بالمثل الشعبى القائل « اللى يحبك يجيلك ع القدم ماشى » منطلقا من حب سيناء ذلك الجزء العزيز من أرض الوطن ، وأشاد بما لاقـاه المعهد من ترحيب فى زياراته الميدانية على أرض شمال سيناء ، وأشار الى عدد من الدراسات التى يقوم بها المعهد العالى للفنون الشعبية والجامعة فى محاولة لتغطية مجالات الدراسة والبحث فى مصر ، وخصوصا فى هذا الجزء العزيز على قلب كل مصرى .

وكذلك ما تقوم به الثقافة الجماهيرية من دعم للفنون الشعبية واهتمام بمبدعيها فى مختلف محافظات مصر منذ أرسى ذلك الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس عندما تولى مسئولية الثقافة الجماهيرية فى نهاية الستينيات . كما أشار الى الدفعة الكبيرة التى لقيتها الفنون الشعبية ، وما حظيت به من احترام ، ورعاية . ابان الفترة التى تولى فيها الأستاذ الدكتور سمير سرحان رئاسة قطاع الثقافة الجماهيرية . وأشاد باستمرار هذا الدعم والرعاية اللذين تحظى بهما الفنون الشعبية على يد الأسـتاذ الدكتور عبد المعطى شـعراوى رئيس قطـاع الثقافة الجماهيرية ، والزملاء العاملين فى ادارة الفنون الشعبية .

وأكد الدكتور مرسى فى نهاية كلمته على الحاجة الى تثبيت موعد هذا المؤتمر ليكون لقاء علميا وفنيا يعقد سنويا .

وقد انقسمت جلسات المؤتمر الى جلستين ، واحدة صباحية وأخرى مسائية . رأس الجلسة الأولى الأستاذ الدكتور أحمد مرسى ، وضمت الجلسة الأولى ثلاثة أبحاث :

الأولى : ثقافتنا الى أين !؟ للأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس ، عرضت الورقة لمفهـوم الثقافة باعتبارها القوام الانسانى الذى يضم جميع الخبرات والمهارات التى يحصلها الفرد طوال حياته ، وأنها أوسع مجالا من التعليم التقليدى . كما أكد على أن الاهتمام بالمأثورات الشعبية، يعد تصحيحا لمفهوم الثقافة والتراث وأن هذا هو الرد الوحيد على ما يحدث الآن من فـرض أشـكال ثقافيـة وفنيـة ممسـوخة أو لا تمت لنـا ، دون أن تكون جزءا من تراثنا ، أو معبرة عن ثقافتنا ، وأن مثـل هـذا اللقـاء يؤكد أن الدعـوة الى الاهتمام بفنوننا الأصيلة ، وابداع الشعب العريق المتواصـل قد أثمرت وأن المستقبل سيكون أفضل ، خاصة أننا لا يمكن أن نهمل دور الثقافة عامة والفنون خاصة ، والفنون الشعبية على نحو أكثر تخصيصا فى الحث على الانتاج ، والحفز على الاجادة ، وتعميق الوعى بالذات ، وبالعالم من حولنا .

وقد دار البحث الثانى **(الثقافة الشعبية التشكيلية فى المجتمعات البدوية)** للأستاذ / **محمود النبوى الشال** ، حول أن رسالة الفنون الشعبية لا تقوم على المهارة وحدها ، بل للفنان الشعبى دوره فى الثقافة وتشكيل الوجدان أيضا .

وفى اشارته الى العلاقة بين البدو والفنون الشعبية ، خلص الى أن انتاج الفن البدوى ليس نقلا فقط كنقل الطبيعة بصورة مباشرة ، بل ان ذات الفنان البدوى تدخل فى عمله - ككل فنـان - مما يفسر سر تعدد وجمـال الفنـون البـدوية التشكيلية . أمـا بحث **(موسيقى البدو فى مصر)** للأستاذ / **فرج العنترى** فقد تركز حول دق ناقوس الخطر لما يحدث لتراث سيناء الموسيقى والغنائى من

مسخ وتشويه وادعاء نسب من جانب اسرائيل ، منطلقا فى تحذيره من القول المأثور (اذا أردت أن تعرف شعبا فاستمع الى موسيقاه) .

وقد تحدث الأستاذ / فرج العنترى عن الدراسات السابقة لجمع الموسيقى والغناء فى سيناء على قلتها وأهمها : ـ

مسح اسرائيل لسيناء فى حوالى مائتى ساعة من ١٩٦٨ ـ ١٩٧١ مع نسب الآلات الموسيقية والغناء الى تراثهم ؟!

واستعرض فى النهاية ما أمكن جمعه من مأثورات البدو فى ألوان الموسيقى والرقص الشعبى والآلات ، منوها الى قيمة وأهمية التوصيات التى تتخذ لانقاذ ما يمكن انقاذه .

وفى الجلسة الثانية المسائية من اليوم نفسه دارت أبحاث الندوة حول بحثين هما **(ملامح الرقص البدوى فى سيوة)** للدكتورة **ناهد عبد المعطى** التى قدمت دراسة وصفية لملامح الرقص الشعبى فى تلك الواحة ، بينما قدم الأستاذ / محمد الشال بحثا حول **(الطب الشعبى البدوى بين الثبات والتغير)** مطبقا دراسته على مجتمعات ثلاثة : بدو مطروح ـ بدو الدرعية بالسعودية ـ بدو سيناء ، من خلال مجموعة من العلاجات المستعملة منذ مئات السنين . وفى جلسة الثلاثاء ١١/٩ قدم الدكتور / **محمد حافظ دياب** دراسته حول **(نسق الوشم عند بدو سيناء)** وأشار الى النقص الواضح فى مثل هذا النوع من الدراسات على أهميتها . وقد عالج الدكتور / حافظ دياب الوشم عبر مجموعة من المستويات : المستوى اللغوى ـ المستوى التشكيلى ، اضافة الى مستوى الدرس الاجتماعى له . وفى النهاية قدم مجموعة من نماذج وتصميمات الوشم التى تمثل المعرفة الرمزية للعالم الذى يعيش فيه البدوى مؤكدا أن علاقة التاريخ والجغرافيا تتبدى واضحة فى نسق الوشم عن طريق تلك الرسومات .

ودار البحث الثانى **(الانثروبولوجيا والمردود الشعبى)** للأستاذ **عبد الوهاب حنفى** حول التأكيد على خصوصية نمط السكان فى الواحات ، مفرقا بين أنماط ثلاثة : النمط البدوى ـ النمط النيلى ـ النمط الواحاتى . ومن ثم راح يؤكد على تميز السكان داخل الواحات نفسها من قرية لأخرى ، لدرجة القول بتميز كل قرية عن الأخرى فى اللهجة والزى والثقافة والفنون ، وقد ذهب الى هذا المدى لتأكيد فكرته حول النمط الواحاتى والخلط السائد بينه وبين النمط البدوى مما حدا ببعض المتناقشين الى المداخلة معه فيما ذهب اليه ، وان اتفقوا معه فى التفرقة بين الأنماط السالفة .

كما كان لحضور الأستاذ / **محمود الزيودى المستشار الثقافى بسفارة المملكة الأردنية الهاشمية** بالقاهرة والباحث الفولكلورى وبعض الباحثين المحليين من العريش أبعد الأثر ، فى اثارة مجالات تكاملية متنوعة فى الحوار ، وقد حرص الجميع على الاشتراك فى كافة الندوات والمناقشة مما زاد من حرارة الحوار نظرا لتخصص الكثير منهم وانتمائهم لأصول بدوية .

وفى الجلسة الثانية قدم الأستاذ الدكتور / **عبد الغنى الشال** بحثا حول **(الفخار الشعبى فى مصر) وقدم** موضوعه من خلال تحديده لمجموعة من السمات يتميز بها الفخار الشعبى : السمة الجمالية ـ السمة الوظيفية وأخيرا السمة الرمزية التى تتضمن بعدا رمزيا من خلال الشكل الخاص لكل قطعة . وتدور دراسة **(أساليب الحفاظ على التراث الفخارى والخزفى فى الأقاليم الصحراوية بمصر)** للدكتور / **محروس أبو بكر عثمان** حول محاولة اكتشاف جماليات الشكل وتناسبها فى (قلة السبوع) من خلال تكبير شكل القطعة بنسب متفاوتة ومختلفة وباستخدام منهج التحليل البنائى والمنهج النفسى تبين له أن هذا الشكل ليس الا ذريعة استخدمها الفنان لاخراج أحاسيسه وجزء كبير من لا شعوره

أيضا ٠ وفى الجلسة الأولى من يوم الأربعاء ١٠/١٢ قدم الأستاذ / على كامل الديب خواطره حول (سيناء ٠٠ الرحلة) حيث عرض مجموعة من اللقطات والمشاهدات التى تتميز بالصبغة الأدبية لفنان يسجل ما يراه

ثم قدمت الفنانة / **سوسن عامر** بحثها حول **(عادات وتقاليد الزواج فى سيوه)** مع تدعيم هذه الورقة بالصور الفوتوغرافية والشرائح الملونة ، والتسجيل الصوتى ٠ وفى الجلسة نفسها عرض الأستاذ / **سمير جابر** دراسته حول **(الرقص البدوى بين عرب الشرق وعرب الغرب)** وقد استعرض فى بحثه أهم الرقصات عند كل من طرفى الدراسة مع رصد لأوجه الاتفاق والاختلاف ، وان رجح سمات الاتفاق لكثرتها ووضوحها ، ثم قدم أسلوب تدوين الأداء الحركى فى الرقص الشعبى ، وهى طريقة علمية مثل أسلوب التدوين الموسيقى ، ورموز التدوين الصوتى للحروف ، وقد أخذ المؤتمر توصية بمحاولة تدوين الرقصات الشعبية بتلك الكيفية العلمية ٠ فى الجلسة الثانية من اليوم نفسه قدمت الدكتورة / **ليلى علام** دراستها حول **(الصياغات البنائية لأشكال الوشم)** فعرضت لظاهرة الوشم عبر العصور وعند تحليل نسب تشكيل الوشم وجدت الباحثة أنها تخضع لصياغة بنائية قائمة على ما يعرف باسم المستطيل ذو النسبة الذهبية ، واكتشفت أن هذا الفنان رغم الفطرة والتلقائية التى تصبغ عمله الا أنه قد خطط رسوماته وتصميماته دون أدنى اخلال بنظم الاتزان والتنغيم ، ومراعاة قانون النسبة والتناسب فى الشكل دون حاجة لدراسة النظريات الرياضية المختلفة ٠

ويلى ذلك بحث **(كيف نقرأ نصا بدويا)** للأستاذ / **صلاح الراوى** الذى قدم فيه قراءة لثلاثة نصوص بدوية من خلال اضاءة ما حول النص من وظائف اجتماعية ، الى أعراف وتقاليد تحكم هذا السلوك أو ذاك فى اطار من المضامين الثقافية للنص موضع الدراسة ٠ تلك المضامين التى تفسر مختلف الأبعاد السياسية والاجتماعية ، وفى النهاية أكد على تأصيل عدد من المصطلحات والتعبيرات التى ترتبط بالمجتمع البدوى فى مطروح ٠

وفى اليوم الأخير للمؤتمر الخميس ١١/١٢/٨٦ ضمت الجلسة مجموعة من الأبحاث ، بدأت بدراسة **(مساكن البادية)** للباحثة **وداد حامد** والتى قدمت فيها دراسة لنمط المسكن عند البدو الرحل فى منطقة الساحل الشمالى الغربى فى مصر ، وقد دعمت الباحثة دراستها بمجموعة غير قليلة من الصور الفوتوغرافية والشرائح الفيلمية الملونة ٠

ثم تجىء دراسة **(مجالس التحكيم العرفية بين الفلاحين والبدو) لكاتب هذا المقال** وقد فرقت الدراسة بين نوعين من المجتمعات من حيث الضبط الاجتماعى ، وأقامت نوع من التمايز بين العرف والتقاليد لما يسود هذين المصطلحين من خلط ٠ وقد دارت الدراسة حول مجتمع قروى : الرقة الغربية بمركز العياط ومجلس (القضا العرفى) هناك، وبين مجتمع بدوى : قبائل أولاد على بالساحل الشمالى الغربى ، فى (ميعاد العرب) فى درايب أولاد على ٠ وقد أوضحت الدراسة الاجراءات الشكلية لكلا المجلسين مع عرض لأنواع المشكلات والعقوبات التى تترتب عليها ، مع محاولة تلمس أصل هذه المجالس ، وبيان العلاقة بين سيطرة هذه القواعد التقليدية وبساطة الحياة وحجم الجماعة ، والاعتبارات التى يتم على أساسها الحكم ، والوسائل القسرية التى تملكها هذه المجتمعات لتضمن بها تنفيذ أحكامها وعدم الخروج عليها ٠

ويجىء دور الدراسة المهمة عن **أساليب الحفاظ على التراث الشعبى الصحراوى** للأستاذ / **صفوت كمال** الذى لم يتيسر له الحضور لظروف صحية ، فعرض الباحث صلاح الراوى النقاط الرئيسية فى الدراسة والتى دارت حول رصد تنوع أساليب الحياة فى الأقاليم الصحراوية ، ومن ثم تنوع أشكال الحياة فيها بما يتوافق مع الواقع الجغرافى ومعطيات الطبيعة فى البيئة مع عدم اغفال البعد

التاريخى للموروثات الثقافيـة التى تشـكل مكونات التراث الشعبى • وقد أكدت الدراسة على أهمية الحفـاظ على الابداعـات الشـعبية لا بهدف الحفاظ على الشكل فقط ، ولكن بهدف الكشف عن مصـادر هـذا الابداع والحفاظ عليها ، واعتبر ذلك هدفا علميا وقوميا فى آن •

وقد أوردت الدراسة مجموعة من العناصر التى تضمن الحفاظ على التراث الشعبى فى الأقاليم الصحراوية المصرية •

وفى النهاية قدم الأستاذ / **سعد عبد المجيد** بحث (المأثورات الشعبية فى الوادى الجديد) والذى أوضح الصلة بين المأثورات الشعبية والتاريخ فى الوادى الجديد ، وذهب فى هذا الأمر الى حد اعتبار المأثورات الشعبية كطبقات تراكمية دالة على الأجناس والأمم التى مرت أو استوطنت واحات الوادى الجديد من خلال الأنواع الأدبيـة الشعبية التى استعرضـهـا كالأغانى والمواويل والأمثال والألغاز والحكايات الشعبية (الحكاوى) التى يرددها الناس هناك •

ومما يحمد لهيئة تنظيم المؤتمر ان مهرجان الرقص الشعبى قد أقيم مواكبا أعمال المؤتمر — وليس العكس — حتى أن الدعوة الموجهـة تحمل هـذه المعنى ، وقد أقيم بجوار هـذا معرض للتراث البـدوى ضم مجموعة قيمة من مقتنيات المحافظات التى تضـم اعـدادا كبيرة من البـدو ، والذى اسـتمر طوال أيام المهرجان ، كمـا أقيم معرض تشـكيلى لبعض الفنانين المهتمين بفنون البدو مثـل الفنان على دسوقى والفنان أحمد الرشيدى •

والجدير بالذكر أن عروض الرقص الشعبى قد تميزت بالبساطة والتلقائية ، وتنتمى الى حد كبير لتراث البيئة ومعبرة عنها ، وخاصة عرض فرقـة الواحات البحرية الذى شـد المشاهدين وبهرهم وباحكامه وتلقائيته فى آن بقيـادة الفنـان **محمد حاكم ابن الواحـات** وبفضل الاخراج المتميز للفنان **عبد الرحمن الشافعى** • وكذلك كان الأمر مع عروض فرق شمال سيناء التى قدمت عرضا متميزا معتمدا على استلهام فنون شمال سيناء ، ومحافظة على الطابع الفريد لهذه البيئة الفنيـة وكذلك فرق مرسى مطروح وجنوب سـيناء والوادى الجديد ، وقد أضفى حضور الدكتور / فاروق **التلاوى** محافظ الوادى الجديد لجلسة المؤتمر الأخيرة وجلسة التوصيات لمسة خاصة تحمل الكثير من معانى المشاركة الايجابية •

واختتم المؤتمر بكلمة من الأستاذ / **سعيد ممتاز** أحد مواطنى العريش والذى يقوم بجمع مواد الفنون الشعبية فى شمال سيناء ، وقد تحدث عن تجربته والمعوقات التى تصادفه • ثم كانت كلمة السيد اللواء محافظ شمال سيناء الذى شكر المؤتمر وتحدث حول جهود المحافظة فى ابراز الصـورة الحقيقية لفنون البادية فى شمال سيناء •

وتجىء كلمة المشاركة من الدكتور / **فاروق التلاوى محافظ الوادى الجديد** الذى يشجع بحق كل محاولة من محـاولات جمع التراث الشعبى فى مصر ، وخاصة على أرض الوادى الجديد ، ويدعمها •

وكانت كلمة الختام من الأستاذ الدكتور / عبد المعطى شعراوى رئيس قطـاع الثقافـة الجمـاهيرية الذى تحدث حول فـكرة المؤتمر والأبحاث المقدمة ، وعرض للتوصيات التى كانت على النحو التالى : —

أولا : توصيات عامة •

ثانيا : توصيات خاصة •

ثالثا : توصيات اضافية •

أولا : ١ — ضرورة اشراف جهاز الثقافة الجماهيرية على صياغة دليل للعمل الميدانى بهدف جمع وتوثيق الفنون الشعبية ليكون مقدمة لعمل معجمى فى مجالات فنون البوادى •

٢ — التوصية بأن تؤكد مناهج التعليم فى مصر ، بدءا من التعليم الأساسى على تعميق التذوق الفنى فى مجـالات الفنون الشـعبية المتعددة ، وخاصة فنون البوادى •

٣ ـ قيام كل من أكاديمية الفنون والجامعات ومراكز البحث بالتنسيق مع جهاز الثقافة الجماهيرية بهدف تشجيع البحوث الميدانية الجماعية فى مجالات الفنون الشعبية .

٤ ـ التوصية بأن تولى أجهزة الاعلام اهتمامها نحو نشر الفنون الشعبية بكل أشكالها .

٥ ـ يستنكر المؤتمر التشويه الأجنبى المتعمد والمستمر للمأثور الشعبى العربى ، وخاصة السيناوى والفلسطينى ، كما يدعو الى ضرورة دحض هذه الافتراءات وكشف مراميها أمام المحافل والهيئات الدولية المختصة .

ثانيا : ١ ـ التوصية بأن يعاون جهاز الحكم المحلى عبر امكاناته المادية بتيسير مهام القائمين على عمليات الجمع الميدانى .

٢ ـ مناشدة السلطات المحلية فى مناطق البادية بتقديم المساعدة لمواصلة انشاء وتطوير المتاحف الاقليمية .

٣ ـ ضرورة اهتمام جهاز الثقافة الجماهيرية بعمل أرشيف تدوين نغمى وحركى لمختلف الرقصات الشعبية الداخلية فى نطاق نشاط الجهاز .

٤ ـ التوصية بانشاء وحدات بحوث للمأثور الفنى والأدبى فى المناطق الصحراوية تتبع مركز دراسات الفنون الشعبية ، بدءا بسيناء ، وأن يتولى هذا المركز وضع وتنفيذ البرامج التدريبية للكوادر التى ترشحها المحافظات أو مديريات الثقافة .

٥ ـ دعم قصور وبيوت الثقافة فى مختلف المواقع ، وبالذات فى مناطق البداوة عن طريق عمليات الجمع الفولكلورى الميدانى وتوثيقه طبقا لدليل العمل الميدانى المقترح .

٦ ـ التأكيد على استمرارية انعقاد المؤتمر سنويا باحدى المناطق الصحراوية على أن يتم اعلان تشكيل لجنة دائمة تقوم بمهام التجهيز المسبق للمؤتمر التالى .

ثالثا : ١ ـ التوصية بأن يقبل المعهد العالى للفنون الشعبية خريجى الجامعات الحاصلين على تقدير غير جيد حتى يمكن زيادة أعداد هذه الكوادر .

٢ ـ التوصية بأن تدعم الثقافة الجماهيرية المركزية أجهزة الحكم المحلى لاقامة متاحف متخصصة للفنون الشعبية التشكيلية .

نصوص من الموال الشعبى ★

جمع : عبد العزيز رفعت عبد العزيز

مر الطبيب يُومْ ، ع المبلى ، ولا صبراش (١)

بكى ، ودماه ساح من جنبه ، ولا صبراش

قال الطبيب : ياناس ده مطعون بالحب..

لاحربه ، ولا صبراش (٢)

مانا (٣) قلتلك : ياعين كفّى ، عن مشى الردى (٤) ...

وانكفّـى

نزلت دموعى على خدى . . ملت كفى

ياخسارة ياعين ... قلقانة ولا صبراش

* * * *

دارى آساياك ، واظهر يافتى لطفك

ونزه النفس ، وارخى الهم عن كتفك

لو كنت مالك ختام المُلك فى كفك

ده جرى القلم ، غصبن عن أنفى

وعن أنفك

---

(١) ولا صبراش ، أى غير صابرة ، كما تعنى أيضا غير قادرة على الصبر ، والمبلى أى المبتلى وهو الذى يكابد أمرا جللا لا حيلة له فيه ·

(٢) ولا صبراش ، هنا تتكون الكلمة من مقطعين هما « صاب ، رش » والرش هو ما يستعمل فى بنادق الصيد والخرطوش ، وبنادق الصيد أصوب لكمال المعنى واستقامته ، والكلمة بذلك تعنى أنه غير مصاب برش حتى تسـيل دماؤه ·

(٣) مانا · ما أنا · ومعناها ألم أقل لك يا عين أتقطعى وكفى عن كذا وكذا كما هو واضح ·

(٤) الردى · أى غير الأصيل من كل نوع ، وقد تستعمل بمعنى الردى أو السىء فى سياق آخر ·

(★) الرواية : يوسف ابراهيم حسن ـ كفر الزيات ـ أبيج ـ ١٩٨٥

by the mind of the community, besides the reflection of this upon individuals' behaviour and their self expression, through a plentiful group of texts.

A prominent cultural and artistic event occurred. It is the first «Festival and specific conference for the arts and the culture of deserts, held in Areesh, in north Sinai from December 6th to 15th.

The writer Mohammad Hilal gives a description of the most important subjects dealt with in those conference and festival, which the Mass Culture administration and the governor of North Sinai assisted in their success. A number of distinguished scholars contributed to them. Troops for folk dance and singing from seven governorates exhibited their shows, which attained a great success.

The magazine starts a new endeavour by giving a group of folk documented texts in this issue, to be available to scholars and students. This task was entrusted to **Mr. Salah Al Rawi** who presents, in this issue, a group of folk poetical texts, known as the art of « Waw » which is common in Upper Egypt, among people, who still recite them, and through them they express their feelings and relations.

this inspiration does not aim at the maintenance of those elements as they are, but this is essentially a complicated operation, aiming at revealing the creative abilities of the people, without being shut in a seashell.

Dr. Aly Zein Al Abedin gives a study about the **Nubian «popular «jewellery «and** their symbols» putting stress on the importance of popular jewellery and the methods of fashioning them to recognize the they bear many characteristics of the environment and the society which produces them, as well as its symbols and beliefs. In his study, he ptts stress on jewels which are presented on the occasions of betrothal and weading. He enumerates these jewels and their uses. He also points out to the interest of the Nubian community in gold jewellery, in particular, because they are, in their opinion, connected with purity.

Zeinab Abdel Fattah gives a study about «the profession of saddle makers, in which she sheds light on this profession which is forgotten and neglected. She gives a historical survey of saddle making and its motives, as well as its connection with other professions, such as weaving, metal work, spurmaking and tanning. She pointed out to the connection between all these professions and the dominant customs in every period.

She reveals that all these saddles bore, since ancient times, symbols, indicating the rank of the Knight and the horse. She showed the condition of this profession in Egypt, especially in the Fatimid period, in which the rulers took interest in this profession and they used to decorate their saddles, some of which were made of pure gold and silver. Special cupboards were set apart for them.

In this issue a special space is set apart for the child and the childhood.

Widad Hamid wrote a study about **«Children's toys between importation and inspiration».** In her article she deals with a question and says that the Egyptian market is full of toys, which are not the product of the Egyptian culture and this endangers the creative spirit of the Egyptian and Arab child, which inspires the tradition, and observes the requirements of the environment in fashioning the popular toys. The writer widad, enthusiastically proves that the Egyptian child still makes toys from the local simple raw materials. She presents models of these toys and calls those who are interested in the child's culture to find a way for inspiring its elements, in order to present toys that suit the Egyptian child and contribute to the maintenance of harmony between him and his environment and community. In the same time they support his cultural constitution and assert his existence.

In an introduction to establish the originality of the study of the relation between folklore and the philosophical treatment of its various question **Dr. Ahmad Ali Morsi** give shis study about the question «Time and Man in the Egyptian folklore and his vision concerning the dimensions of man's consciousness of time in folk societies, as this consciousness cannot be separated from his self-consciousness, and consequently this consciousness is in the first place among the elements constituting man's intuition in arts and letters. The characteristics of this consciousness appear in the formes of folktales, in singing the various folk legends, in singing the «mawwals» and in reciting the folk proverbs, as well as in the texts of elegies.

Dr. Morsi dealt with the main aspects of time, as shown in these folk kinds and studied the relation between these elements and the world of man's experience and existence, as portrayed by folk culture stored

vious proofs which demonstrate the mode and language of the Iliad and the Odyssey by Homer, as well as some classical literary writings, which prove that they actually emanate from different sources. These artistic immortal epics stand at the mouth of a river of a deep-rooted oral poetical-tradition, with many tributaries

He therefore studies the elements of this performance in the two above mentioned epics (the text, the narrator and the audience), to give a clear picture for the effectiveness of this performance. He compared this with the oral epic narratives in Africa to give us a general picture for a (presumably) oral epic society in order to bring near to our minds the picture of the Homeric Society in Ancient Greece.

Dr. Nasr Abu Zeid's study about «Puzzles, their function and linguistic structure» relies on the linguistic approach as a way of revealing the characteristic of the puzzle's structure and consequently revealing the characteristic of its function, which distinguishes it from other kinds of folk forms such as the witty saying, the proverb and other forms.

This study, though it is brief, is a leading one in this field, which lacks heed and stress .. Hence we recognize its value, on the one hand, and the method used by Dr. Nasr, on the other. He is of opinion that the puzzle's function is to incite astonishment, besides enjoyment, which is realised by finding out the solution. In his opinion astonishment is connected with meditation and it is a call for thinking over the puzzle and attaining the right solution. He sees that this composite function is realised through a linguistic means, which philologists call «confusion». He points out, here, that obscurity of language which may be noticeable in puzzles or in some of them, is not a real obscurity but an intentional one, based on a kind of a tacit agreement between the one who says the puzzle and the recipient. The pleasure of finding out the solution and enlightenment is realised for the sake of the recipient when he reveals the indicative and constructive obscurity of the puzzle. He also asserts the communicaive» function of the puzzle and the effect of this on its structure and function. **Mr. Safwat Kamal,** who is at the head of the second generation, after the generation of the pioneers such as Dr. Abdel Hamid Yunis, Dr. Sohir Al Kalamawi, the late Dr. Abdel Aziz Al Ahwani and the late Ahmad Rushdi Saleh, deals with a disputable subject, owing to its fecundity and vitality, i.e. «**Inspiring elements of folklore in the modern artistic creation**».

From the beginning he defines the nature of the problem, which can be crystallised, in the fact that many works of modern artistic creation, relying on folkloric elements and subjects, do not comply with theoretical bases, from which they emanate, or origins, on which they are based. Consequently the problem remains unsolved in the field of criticism, as well as in the field of the dialogue between artists themselves, and the Scholars, who are of opinion that the materials of folk creation are a fertile field for revealing the characteristics and constituents of the Egyptian culture. In this connection he points out to the fact that our Arabic tradition and the world tradition too include many subjects, inspired from folklore, in the course of ages. It is enough to look into the works of Al Asma'i, Al Gahiz, Alkalkashandi, Al Asfahani, Ibn Khaldoun and others to discover the effects of the roots of this interest.

Mr. Safwat Kamal puts stress on a group of standards which distinguish inspiration, such as the cultural continuity in artistic creation and stability and change in folk creation. He finally concludes that

in the good earth remains, flourishes and yields fruits for people. Hence we made a point of giving this issue bears number 18, because we do not start from a vacuum. Thus the spirit of folklore of this deep-rooted people which calls for continuity and integrity, is realized .

This issue contains various studies which deal, of course, with folklore questions. In this issue, which we took care of presenting some professors of whom we are proud, and whom the folklore won and who became more enthusiastic and interested in it than ever.

Dr. Kasim Abdo Kasim is a distinguished professor specialised in historical studies and interested in social history and the history of ordinary people, and thence came his interest in folklore and, in particular, the folk legends which Dr. Kasim considers as historical documents on which the historian can rely and the validity of which is agreed upon by the scholars.

In his study about the historical characters in «**Al Zahir Beibars» legend Dr. Kasim Abdo Kasim'** deals with the echo of the folk legends as a reflection of the historical reality during this period full of successive events, both on the internal and external levels. He says that the folk artist formulates again the characters in the above legend in such a way that they serve, the social and cultural goal of the legend The folk artist stresses the role of the ordinary man, so long ignored by history and neglected by historians. Among the characters dealt with in the legend are those of the Mongol leaders who invaded Bagdad, as well as the character of Saladdin. He says that the folk artist in not a historian and he deals with the characters, places and incidents to serve his artistic goal only. Shagaret Al Durr, for example in this legend is treated as the daughter of the Abbassid caliph Al Muktadi Billah and a legal ruler of Egypt. The legend portrayed «Almalik Al Saleh» as a just ascetic ruler. Another character dealt with in the legend is that of Ezzeddin Aiback who was a hostile mortal enemy of Al Zahir Beibars. The folk legends are a reflection of history and they give attention to historical characters who played a great role to fulfil the people's dream.

The study of **Dr. Shawki Abdel *Kawi*** combines his specialization in history and that in folklore. It provides us with a part of our folklore, represented in the celebrations performed by the Egyptians in their feasts and in their public and private festivities, in the period that preceded the Ottoman conquest

In his study, Dr. Shawki points out to the fact that the Egyptians, belonging to all sects, used to participate in the various feasts and different festivities such as the Feast of the Martyr, celebrated by the Christians, and the Persian New Year's Day. He describes the Great Festival celebrated on this occasion, and the comic Play performed by the «Prince of the Persian New Year's Day», as well as the celebration of the «Nile Increment», those celebrations performed when people go on a pilgrimage and when the «Mahmal» goes to the Holy Lands. In addition he spoke about the celebrations performed on the occasion of Ramadan, the Lesser Bairam and the Greater Bairam as well as the celebrations performed on the occasion of Prophet's Birthday, which are accompanied with many manifestations that still remain.

In his study about «**the Oral technique of the epic singer» Dr. Ahmad Etman** deals with the question of the sounding performance in ancient literature, which was, on the whole, oral and audible and not written or read. He gives a group of ob-

THIS ISSUE

«AL-FUNUN AL-SHAABIA»

This issue of « AL-FUNUN AL-SHAABIA » magazine comes after a long absence. The magazine resumes its pioneering role in establishing the scientific interest in our folk tradition, through collecting, classifying and studying.

Those who followed up this magazine from its beginning may be delighted to know that much of what it called for had been realised on both the Egyptian and Arab levels. In the magazine our distinguished Professor Dr. Abdel Hamid Yunis called for the establishment of the High Institute for Folklore Studies, within the frame of the Academy of Arts to play its role in indicating the originality of folk studies on the one hand, and preparing the specialists who can undertake the task of collecting and studying the folk data on the other .. The High Institute for Folk Lore Studies was established in 1981.

This magazine called for studying the folk traditions in Arab Universities, as the majority of these universities, except Cairo and Ein Shams Universities, did not admit the importance of these studies. It is noteworthy, however, to say that the studies of folklore are common place in almost all the Arab Universities and are held in great respect.

The magazine called also for the establishment of a pan-Arabic centre for Arabic folklore and local centres. Many local centres came into being in most Arab countries. A nucleus of an Arabic centre, including seven Arab States, i.e. The centre for the Folklore of Arab Gulf States, based in Al Douha in Quatar, appeared. It is seeking to attain the goal for which the magazine called. Those, who are interested in folklore cannot ignore the pioneering, role played by this magazine among the specialised magazines, and this culminated in the continuity of issuing the Iraqi «Al Turath Al Sha'bi «magazine and the appearance of the Jordan «Al Funun Al Shabia magazine (no longer published), in addition to «Al Mathourat Alsha'bia» magazine issued by the Centre of Folklore in Arab Gulf States. No one can deny the influence of this magazine in the fact that Arabic magazines of high levels have been interested, during the period in which it was not published, in setting apart a space for folk studies, such as «Alam Al Fikr» (Kuwait) which dealt with folklore questions in several issues.

All this was realised over the last ten years at the end of which the magazine ceased to be published : But the good Seed

Then there are the detailed summaries in English of the articles and studies so as to enable the non-Arab scholars to be acquainted with this kind of scientific and artistic effort. This in turn, may result in comparative studies helping to discover the authenticity from one side as well as the different shades of acculturation, caused by meeting of different environments.

The need of publishing this Magazine remained strong and effective, because the intellectual public opinion kept feeling the necessity of expressing its self-identity. To-day, due to this public opinion this Magazine is republished to return back this cultural phenomenon which we can't dispense with, as we are convinced that folklore constitutes the bigger part of our ancient and continuous culture.

The Magazine «Folklore» when reapearing assures the value of our folklore tradition, and in the same time puts the positive steps forward in order to discover, collect, classify and study it. Besides, it presents it to those educated people who are not aware of it or who are considering themselves on a higher level than these traditions.

I am feeling a real, overwhelming joy in the moment when I have occassion to declare the re-publishing of this Magazine ; which is carrying out once more its important message to our cultural life. It is a real pleasure to me to share the feelings of the specialists in folklore particularly as well as those who are fond of it, or the creative artists and writers who are inspired by this «lore». It is their right that they record in this Magazine the fruits of their researches and the results of their thoughts, beside exposing the evidences and documents which present the characteristic features of the folk identity in the different environments and stages.

From my side. I shall take this occassion to continue my efforts in this domain by which and for which I live.

OUR MAGAZINE RETURNS

By Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis

We are no longer in need to define folklore, how to collect, classify or study it. This is, because culture in its general meaning is a human value, individual as well as collective.

From this idea was created the Magazine «Folklore» and its first number appeared in January 1965. It has possitively fulfilled its mission becoming an outstanding part in a chain of our artistic and intelectual life. Many specialists and lovers of folklore contributed to issue it, therefore this Magazine became as a beating, alive heart of the Arabic society in general and Egyptian society in particular. Being not only the leading Magazine in the domain of folklore it also contributed to the establishment of the Institute of Folklore, Which realizes and deepens the scientific researches and by doing it prepares the following generations to discover the characteristic features of our authentic folk-lore.

All those specialized in our folklore remember this big interest arisen by the Magazine, its popularity and its usefulness. This is a fact documented by the amount of letters, that kept arriving to the Editor's office from readers as well as scholars from all over the world.

From my side, I assure that many specialists went on writing to me, since I was one of the contributers in publishing the Magazine and I was still receiving some of those letters even after the Magazine stopped to appear.

The interest in folklore in our Arabic world has spread, and new centres of folkloristic studies have been established in different Arabic countries. This realistic, alive initiative helped also to enlarge the humanistic studies by putting folklore in its suitable place among these studies.

Then, many specialistic Magazines appeared in different countries of the big Arabic world, as f.e. we mention here the Magazine «Al-Turath al-Sha'bi» In Iraq, «Al-Funun al-Sha'biya» in Jordan and «Al-Ma'thurat al-Sha'biya» in Qatar.

The most important functions of our Magazine are the documentation as well as the reports on field work realized by the group of researchers specialized in different branches of folklore as : customs and manners, literature and folkarts. It presents the documents and pictures, showing the characteristic features of the society, its structure and particularities.

THIS MAGAZINE

By Prof. Dr. Samir Sarhan

A high level cultural magazine is today re-born. It is designed to resume its pioneering role in acquainting Arab readers with our rich folklore and underlining its importance in our contemporary culture.

It is hardly a concidence that a first issue is appearing in January 1987 when the first issue of the earlier magazine also appread in January 1965. By re-issuing the magazine the genaral Egyptian book organization continues to pursue its policy of presenting the bright image of Arab Egyptian Culture. The magazine now joins a host of distinguished magazines published by GEBO in pursuance of this policy. May this magazine by an acceptable New-Year gift to all intellectuals. A whole generation of folklore specialists, at the level of the entire Arab nation, today owe their training to the earlier magazine.

We are eager therefore that the new magazine should maintain the character of the old one, its main task is to explore Arab and Egyptian folklore, even while recognizing international efforts in this field. One function of this magazine is therefore to maintain communication with various cultures Apart from introducing these cultures, of course, another function is to publish scientifically documented texts to enable both scholars and creative writers to make use of them in research and original writing. Thus the magazine will be instrumental to the enrichment of our Contemporary Arab Culture.

If will received by our readers the magazine will gain a fresh impetus to continue its cultural service in a society that seeks to confirm its identity and continue its march down history for the building of man and human progress.

A Quarterly Magazine, Issued By :
General Egyptian Book Organization
January - February - March 1987, Cairo

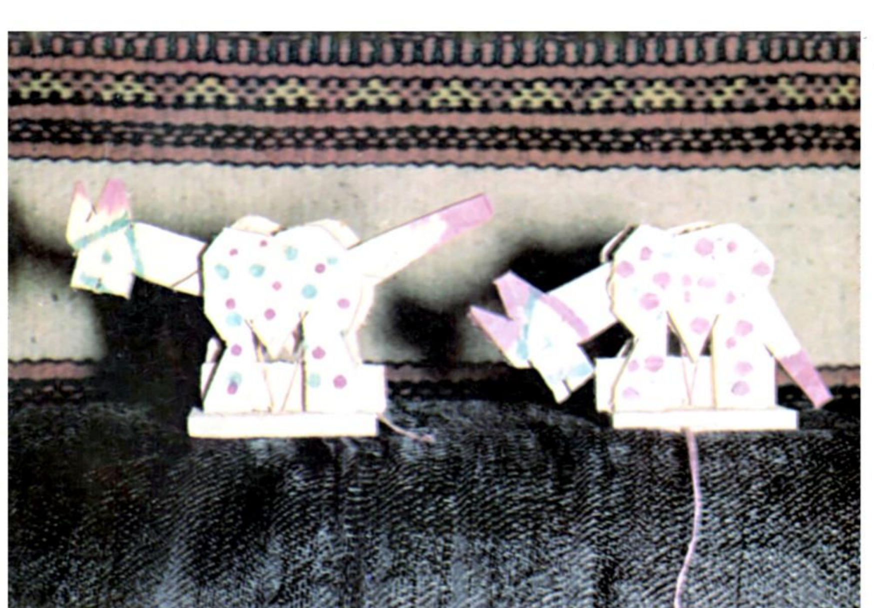



AL - FUNŪN
AL-SHAĀBIA
FOLK-LORE

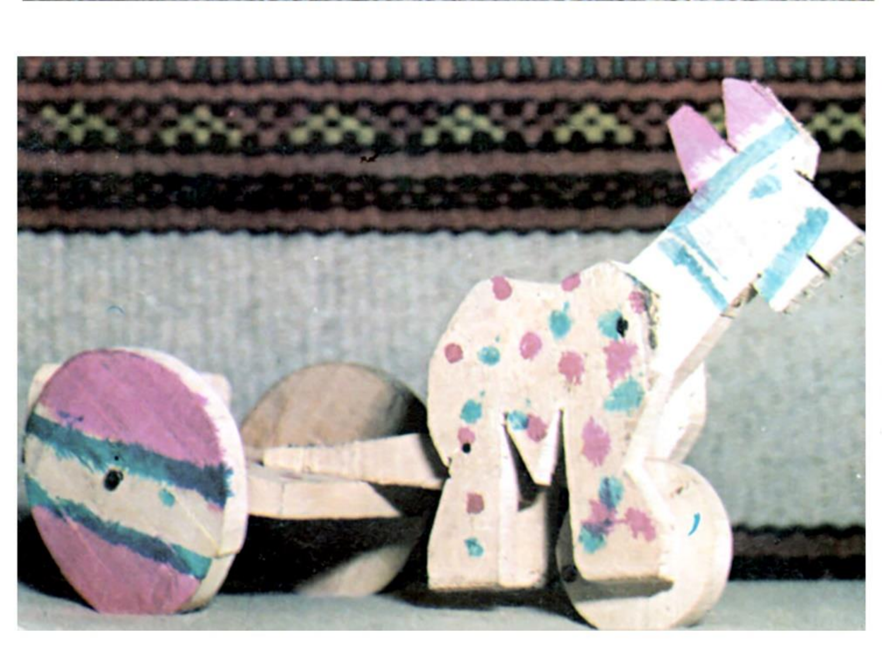




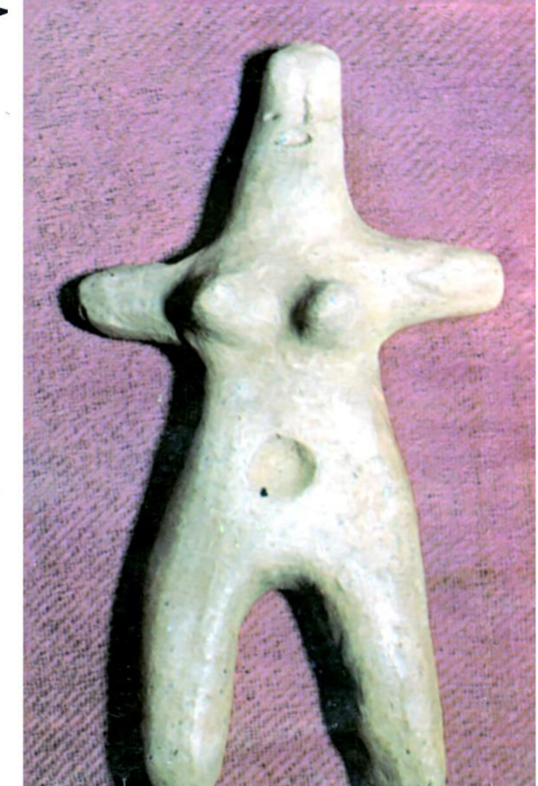
١




٢

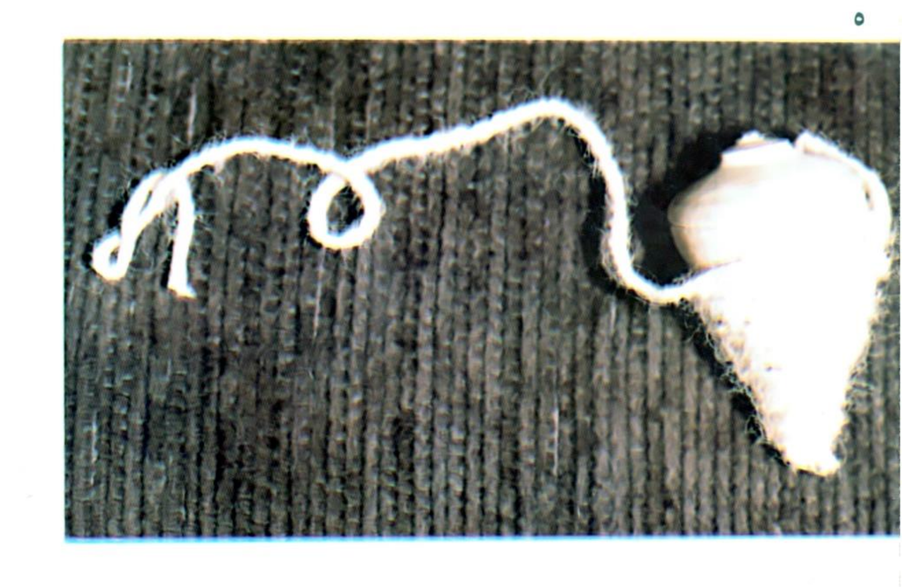


٣



٤

٥



٧



٦



٩



٨



۱۳



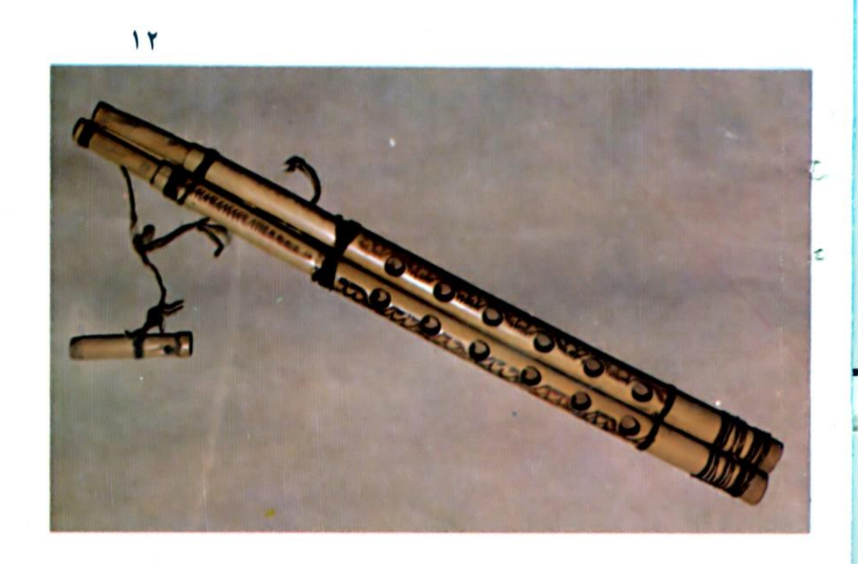
۱۰



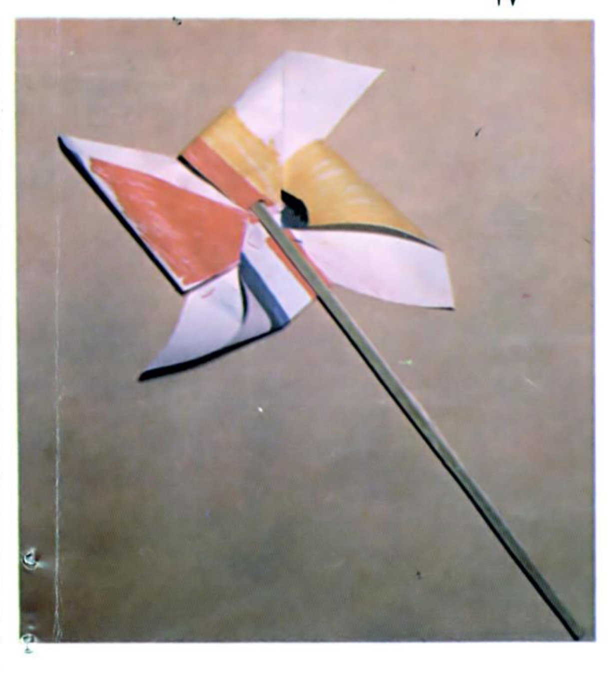
۱۱



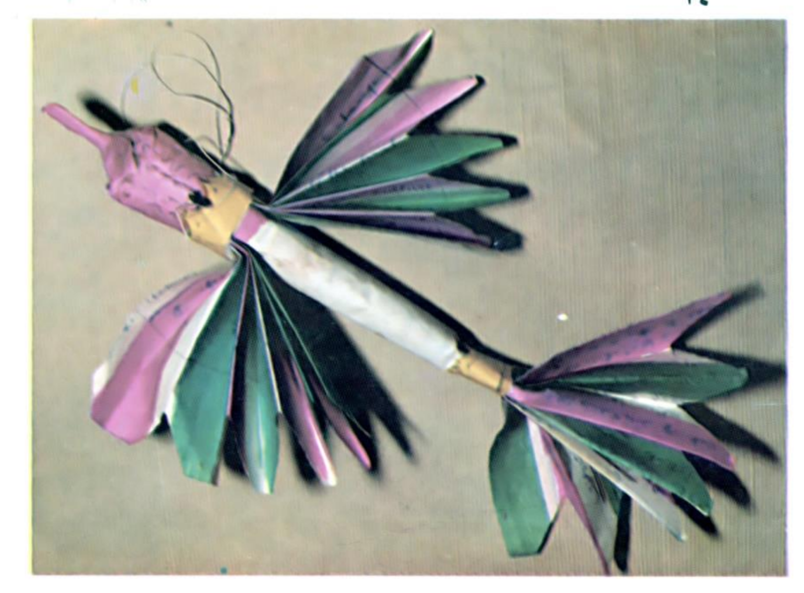
۱۲



١٧



١٤



١٥



١٦



١٨



حِرفة السّروجيّة

شكل (٥) عباءة سرج حصان منسوجة يدوياً ،
مقتنيات المتحف الزراعي بالقاهرة



شكل (٦) عباءة سرج حصان من الجلد العسلي اللون ،
مقتنيات المتحف الزراعي بالقاهرة



شكل (٧) لبد لزوم السرج من لباد أحمر اللون ،
مقتنيات المتحف الزراعي بالقاهرة



شكل (٨) شبند من الصوف الملون لزوميات السرج .
محافظة الشرقية



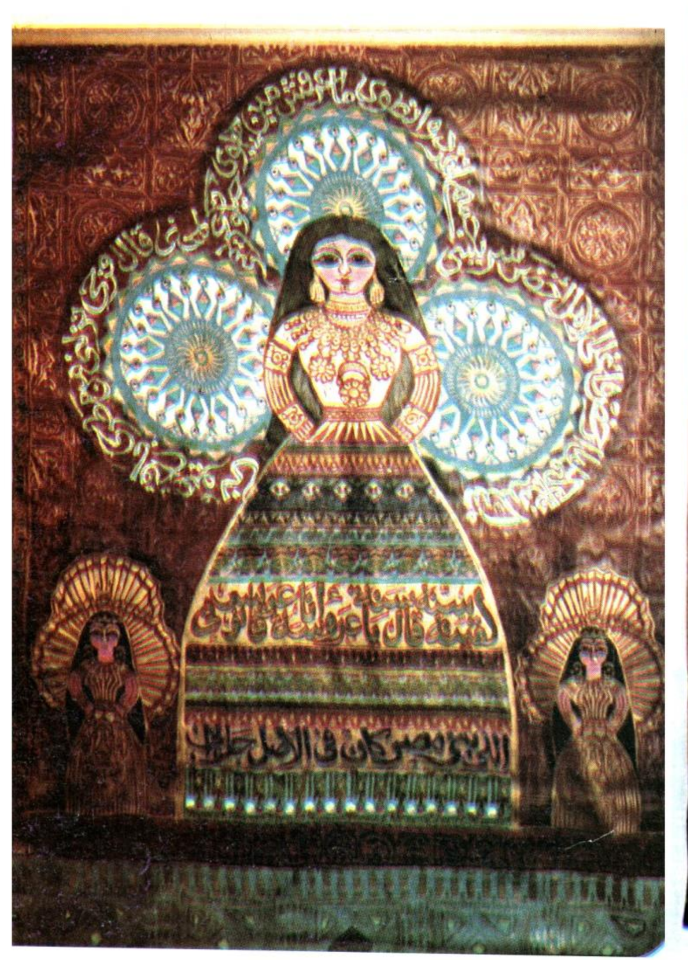
استلهام عناصر من الفولكلور فى الابداع الفنى

من معرض الفنون التشكيلية فى مؤتمر ومهرجان الفنون الشعبية بالاسماعيلية عام ١٩٨٥



من أعمال الفنان على دسوقى



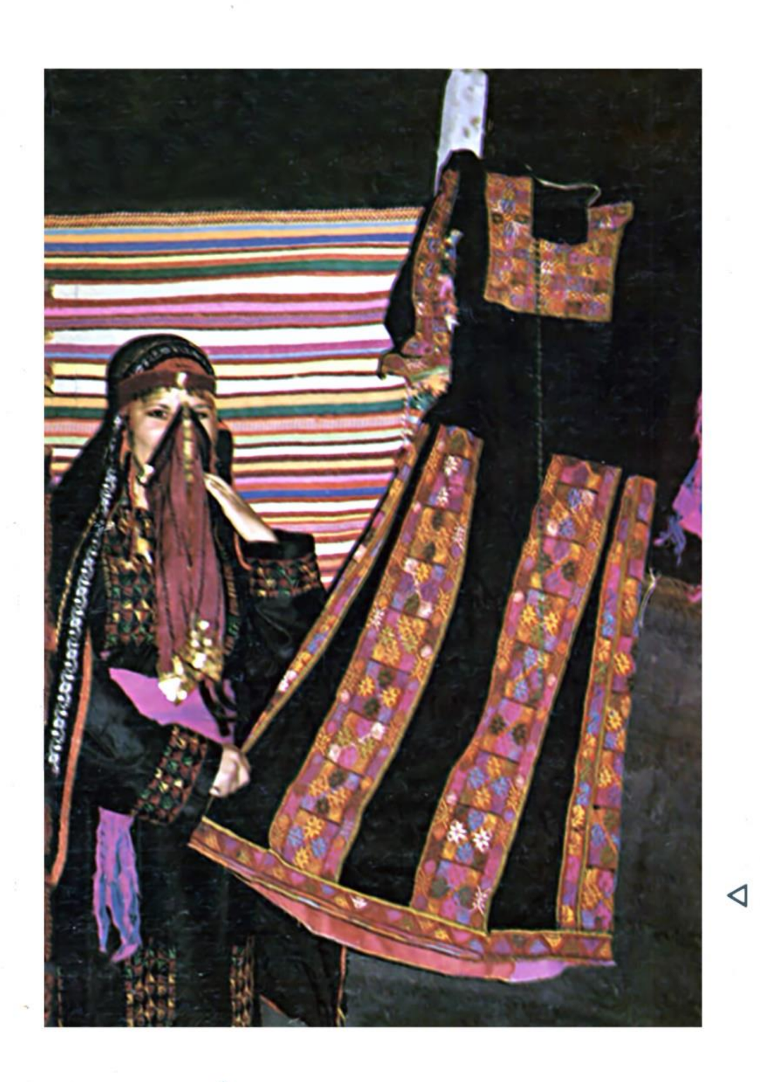




الزناتى خليفة وعروسة المولد من أعمال الفنان خميس شحاتة

لوحة راقصة من الحفل الختامي لمهرجان الاسماعيلية للفنون الشعبية







أزياء وحلى شعبية

من مؤتمر ثقافة وفنون البوادى المصرية بالعريش عام ١٩٨٦



رقم الايداع بدار الكتب ٦٢٨٣ /١٩٨٧

